

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Filología Española III

(Lengua y Literatura)



**TESIS DOCTORAL**

**Información y crítica teatral en los diarios madrileños "El Porvenir"  
(1837) y "El Piloto" (1839-1840)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**María Esther Sanz Sánchez**

Directora

**María Josefa Alonso Seoane**

**Madrid, 2017**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA III**



UNIVERSIDAD

**INFORMACIÓN Y CRÍTICA TEATRAL EN LOS  
DIARIOS MADRILEÑOS *EL PORVENIR* (1837) Y  
*EL PILOTO* (1839-1840)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

María Esther Sanz Sánchez

Bajo la dirección de la doctora

María Josefa Alonso Seoane

**Madrid, 2015**



## AGRADECIMIENTOS

Afronté la recta final de esta tesis doctoral tras la pérdida de alguien muy importante para mí. Pero su ausencia fue solo física. Gracias a mi madre por transmitirme fuerza. Gracias también a mi familia, a mis amigos y, en especial, a Raúl por su apoyo continuo y por su comprensión.

Por supuesto, quiero agradecer a mi directora de tesis, la catedrática doña María José Alonso Seoane, sus útiles recomendaciones y su labor de supervisión. Mi más sincero reconocimiento a todos aquellos investigadores que, como ella, trabajan cada día por descubrir los entresijos de nuestra cultura.

Gracias a los empleados que han atendido mis consultas y peticiones en las siguientes instituciones: Archivo General de Palacio, bibliotecas del Congreso y del Senado, Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina, Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC y, en la Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca María Zambrano y bibliotecas de las facultades de Ciencias de la Información, Filología A, Filosofía y Geografía e Historia. Mención especial por su amabilidad e interés merece el personal de la Biblioteca Nacional de España, el del Archivo de Villa de Madrid y el de la Hemeroteca Municipal de Madrid, lugares en los que he desarrollado la mayor parte de esta investigación; así como el del Ateneo de Madrid, por el entusiasmo que mostró por este trabajo relacionado con la figura de Juan Donoso Cortés, director de los diarios *El Porvenir* (1837) y *El Piloto* (1839-1840), destacado ateneísta y presidente de la institución en 1848.



## ÍNDICE

<b>ABREVIATURAS .....</b>	<b>11</b>
<b>RESUMEN.....</b>	<b>13</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>17</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO I. JUAN DONOSO CORTÉS Y LOS DIARIOS <i>EL PORVENIR</i> Y <i>EL PILOTO</i> .....</b>	<b>31</b>
<b>1. Juan Donoso Cortés, fundador y director de <i>El Porvenir</i> y <i>El Piloto</i> .....</b>	<b>31</b>
1.1. Trayectoria política y periodística .....	31
1.2. La labor de Donoso Cortés al frente de los diarios.....	36
1.2.1. <i>El Porvenir</i> , su primera experiencia como director.....	36
1.2.2. Nuevo compromiso político como líder de <i>El Piloto</i> .....	39
<b>2. Aparición y evolución de <i>El Porvenir</i>.....</b>	<b>41</b>
2.1. La lucha política al lado de los moderados.....	41
2.2. Política, polémicas con la prensa y literatura .....	44
2.3. Características de la suscripción.....	47
2.4. La redacción de <i>El Porvenir</i> , continuadora de <i>La Verdad</i> .....	49
2.4.1. El equipo directivo .....	51
2.4.1.1. Juan Bravo Murillo.....	51
2.4.1.2. Rafael González Llanos.....	53
2.4.1.3. Dionisio Alcalá Galiano .....	54
2.4.2. Abenamar: política, toros y teatro .....	55
2.4.3. Los redactores literarios.....	57
2.4.3.1. Las colaboraciones perdidas de Zorrilla.....	57
2.4.3.2. José Fernández de la Vega .....	61
2.4.3.3. Luis José Sartorius.....	62
2.4.3.4. M. S., Miguel Salvá.....	63
2.4.4. Otras colaboraciones.....	65
2.4.4.1. Gervasio Gironella.....	65
2.4.4.2. Más firmas, artículos anónimos y novelas.....	66
2.5. Las imprentas de <i>El Porvenir</i> .....	68
2.6. Los cambios de editor responsable .....	68
2.6.1. González Llanos y el discurso de María Cristina.....	69
2.6.2. Juan Antonio Rodríguez e Isidro Sánchez Caro, detenidos.....	74
2.6.3. Dionisio Alcalá Galiano: últimos días de <i>El Porvenir</i> .....	79
<b>3. Aparición y evolución de <i>El Piloto</i> .....</b>	<b>82</b>
3.1. <i>El Piloto</i> , órgano del partido liberal moderado .....	82
3.2. Un periódico eminentemente político interesado en lo literario.....	84
3.3. Características de la suscripción.....	86
3.4. La redacción de <i>El Piloto</i> .....	87
3.4.1. Los redactores políticos .....	88
3.4.1.1. Antonio Alcalá Galiano, cofundador.....	88
3.4.1.2. Los folletines de El Estudiante .....	91
3.4.2. Los críticos literarios .....	93
3.4.2.1. Salvador Bermúdez de Castro .....	93
3.4.2.2. Leopoldo Augusto de Cueto .....	94

3.4.3. Otras colaboraciones, poesías y novelas.....	96
3.5. Tomás Jordán, impresor de <i>El Piloto</i> .....	98
3.6. Los dos editores responsables del diario .....	98
3.6.1. El desconocido F. de L. Muñoz .....	99
3.6.2. Pedro Saiz Castellanos: de <i>El Español</i> a <i>El Piloto</i> .....	99
3.7. El cese de <i>El Piloto</i> .....	102

## **CAPÍTULO II. LA INFORMACIÓN SOBRE TEATROS EN *EL PORVENIR* Y *EL PILOTO* ..... 105**

<b>1. La crisis económica de los teatros de la Cruz y del Príncipe.....</b>	<b>106</b>
1.1. Panorama general que debían afrontar los empresarios .....	107
1.2. La Junta de Lectura de los teatros .....	114
1.2.1. Primeros pasos en <i>El Porvenir</i> .....	114
1.2.2. El manifiesto de la Junta de Lectura.....	117
1.2.3. Contestación de la Junta a un artículo de la <i>Gaceta</i> .....	119
1.2.4. Ausencia de la última sesión en <i>El Piloto</i> .....	123
1.3. Las sociedades artísticas luchan por los coliseos .....	124
1.3.1. Cuatro subastas para la temporada 1839-1840 .....	124
1.3.2. Los artistas se convierten de nuevo en empresarios .....	127
1.3.3. Los planes se transforman en problemas .....	132
1.3.3.1. Las reclamaciones de los dueños de los almacenes.....	133
1.3.3.2. Las dificultades arrecian en verano .....	134
1.3.3.3. Otra subasta complicada para 1840-1841 .....	139
1.4. Las continuas reformas en los dos teatros principales.....	140
1.4.1. Obras generales en el interior de los edificios .....	142
1.4.2. Telares, escenario, lunetas y bajada de aguas.....	145
1.4.3. Una lista interminable y traslado al Pósito .....	147
1.5. Los dos proyectos de reglamentos de teatros de 1839.....	148
1.5.1. El borrador de reglamento general .....	152
1.5.1.1. La confusión de competencias.....	152
1.5.1.2. Orden interior y policía de los teatros .....	154
1.5.1.3. La propiedad literaria.....	158
1.5.2. El borrador para los teatros de Madrid .....	162
1.5.2.1. Las cargas de beneficencia .....	162
1.5.2.1.1. La rebaja pactada para 1839-1840.....	165
1.5.2.1.2. Los palcos cedidos para beneficencia.....	168
1.5.2.2. Las jubilaciones: otra carga conflictiva .....	171
1.5.2.2.1. Normas generales y junta de actores .....	172
1.5.2.2.2. El contencioso de 1839-1840 .....	177
1.5.2.3. Empleados y tasa sobre las diversiones públicas.....	192
<b>2. Los teatros secundarios de la capital .....</b>	<b>193</b>
2.1. El coliseo de la Sartén y la compañía de los Reales Sitios.....	194
2.1.1. La galería para las mujeres .....	195
2.1.2. Privilegios reales .....	196
2.1.3. La compañía: Andrés Toribio, las Chiquero y Josefa Palma .....	197
2.1.4. El repertorio: el estreno de <i>Aben Humeya</i> .....	200
2.1.5. La venta de los efectos del teatro.....	203
2.2. El teatro de las Tres Musas: dos años y medio inestables .....	204
2.2.1. Compromiso con el público.....	205
2.2.2. El elenco: María Chiquero, los Edo y Reguer .....	206

2.2.3. Los estrenos de dramas de Dumas.....	208
2.2.4. Críticas en prensa y anécdotas.....	211
2.2.5. Declive económico: Toribio y unión con el Buena-Vista .....	213
2.3. Teatro de Buena-Vista: cuarenta años de modesta historia.....	217
2.3.1. Antes de 1837: autómatas, aficionados y nacimiento .....	217
2.3.2. La apertura del coliseo en 1837.....	218
2.3.2.1. Presentación en la prensa; la compañía .....	218
2.3.2.2. Las primeras reseñas: el local y los actores .....	222
2.3.2.3. El estreno de <i>Don Juan de Austria o La vocación</i> .....	227
2.3.2.4. De la oferta por los teatros principales a los problemas .....	229

### **CAPÍTULO III. LA CRÍTICA TEATRAL EN *EL PORVENIR* Y *EL PILOTO* . 233**

<b>1. Estado general de la crítica teatral en la prensa.....</b>	<b>233</b>
1.1. El Siglo de Oro y la recuperación del “teatro nacional”.....	235
1.2. La postura moderada ante el Romanticismo.....	237
1.3. La inmoralidad del Romanticismo francés.....	238
1.4. Pensamiento moral y verdad histórica.....	239
1.5. La abundancia de traducciones francesas .....	240
1.6. Otros aspectos valorados en las críticas .....	241
1.7. Los actores y el arte de la declamación .....	242
<b>2. La crítica teatral en <i>El Porvenir</i> .....</b>	<b>248</b>
2.1. La cartelera de la temporada 1837-1838 en el diario .....	249
2.2. Los artículos de Juan Donoso Cortés .....	250
2.2.1. El “escándalo” moral de <i>María Tudor</i> .....	251
2.2.2. <i>Doña María de Molina</i> : culminación del drama nacional.....	264
2.3. Críticas de los colaboradores .....	282
2.3.1. <i>El paje</i> : Dionisio Alcalá Galiano y el Romanticismo.....	283
2.3.2. <i>La corte del Buen Retiro</i> , drama “verdaderamente nacional” para Sartorius .....	297
2.3.3. Alabanzas de Sartorius a Fernández de la Vega y su Liceo .....	312
2.3.4. Liceo y <i>Fray Luis de León</i> : teoría literaria de Abenamar.....	314
2.3.5. <i>La cruz de oro</i> y <i>Padre e hijo</i> , la ironía de Abenamar .....	318
2.4. La sección “Museo Crítico Semanal”.....	319
2.4.1. Fernández de la Vega y el siglo “sin artes” de <i>María Tudor</i> .....	320
2.4.2. La fría acogida de <i>Jacobo II</i> y periódicos literarios .....	322
2.4.3. Muñoz del Monte: <i>El paje</i> , toros, moda y Matilde Díez .....	323
2.4.4. Ocho “novedades” de la semana cultural en la capital.....	326
2.4.5. El Liceo y críticas al <i>Eco</i> por <i>La corte del Buen Retiro</i> .....	327
2.4.6. <i>Valeria casada, ciega y celosa</i> y <i>El gondolero</i> .....	330
2.4.7. Beneficio de Hartzenbusch y puntadas políticas de Fernández de la Vega .....	332
2.4.8. <i>La primera lección de amor</i> y <i>Los amantes de Teruel</i> en Valencia .....	333
2.4.9. Otra sesión del Liceo y notas sobre <i>Doña María de Molina</i> .....	336
2.4.10. Más detalles sobre las sesiones del Liceo.....	338
2.5. La crítica teatral de Miguel Salvá en las “Variedades” .....	340
2.5.1. “Ensayo” sobre el teatro español .....	340
2.5.2. Análisis de la obra de Calderón.....	344
<b>3. La crítica teatral en <i>El Piloto</i> .....</b>	<b>348</b>
3.1. La cartelera de la temporada 1839-1840 en el diario .....	348



3.2. La labor de Salvador Bermúdez de Castro .....	350
3.2.1. Talento de los actores destacados del momento .....	351
3.2.2. Críticas sobre “Calderón como poeta lírico” .....	354
3.2.2.1. <i>El príncipe constante</i> .....	354
3.2.2.2. <i>La dama duende</i> .....	357
3.2.2.3. <i>El galán fantasma</i> .....	359
3.3. Leopoldo Augusto de Cueto .....	362
3.3.1. “De la misión del poeta” .....	364
3.3.2. Críticas sobre estrenos en el teatro del Príncipe .....	368
3.3.2.1. <i>El conde don Julián</i> : el drama “moderno” .....	368
3.3.2.2. <i>Pablo el Marino</i> : defectos propios de la adaptación de una novela .....	372
3.3.2.3. <i>Diana de Chivri</i> : éxito en París, dudas en Madrid .....	384
3.3.2.4. <i>La escalera de mano</i> : la dificultad de traducir un <i>vaudeville</i> .....	387
3.3.2.5. <i>Dos padres para una hija</i> : la casualidad del <i>vaudeville</i> .....	391
3.3.2.6. <i>Juan Dandolo</i> : defectos en el argumento, perfección en los versos .....	393
3.3.2.7. <i>El abuelo</i> : total fracaso salvo en la ejecución .....	403
3.3.2.8. <i>El castillo de San Alberto</i> : inverosimilitud e interés .....	405
3.3.2.9. Reposición de <i>El hombre gordo</i> : el actor González .....	408
3.3.2.10. <i>El médico y la huérfana</i> : Siglo de Oro, traducciones y éxito .....	410
3.3.2.11. <i>Cada cual con su razón</i> : Zorrilla y el teatro nacional .....	413
3.3.2.12. <i>La redoma encantada</i> : originalidad en la imitación de Hartzenbusch .....	417
3.3.2.13. <i>¡Una vieja!</i> : importancia de la moral en el teatro .....	427
3.3.2.14. <i>Vellido Dolfos</i> : fría recepción por falta de interés .....	431
3.3.3. Críticas sobre funciones en el teatro del Liceo .....	434
3.3.3.1. <i>Indulgencia para todos</i> : inauguración y descripción .....	434
3.3.3.2. <i>La comedia nueva y Quiero ser cómico</i> : ¿público o privado? .....	437
3.3.3.3. Estreno de <i>La boda y el duelo</i> : imitación de Moratín .....	439
3.3.3.4. Estreno de <i>Rosmunda</i> : pintura fiel del amor, desenlace inverosímil .....	442
3.3.4. Críticas sobre obras de Tirso de Molina .....	445
3.3.4.1. <i>La villana de La Sagra, Marta la Piadosa y Amor y celos hacen discretos</i> .....	445
3.3.4.2. <i>Palabras y plumas, La celosa de sí misma y Privar contra su gusto</i> .....	449
3.3.4.3. <i>Don Gil de las Calzas Verdes, Ventura te dé Dios, hijo y El celoso prudente</i> .....	451

#### **CAPÍTULO IV. LOS ANUNCIOS DE OBRAS DRAMÁTICAS EN *EL PORVENIR* Y *EL PILOTO* .....**

<b>1. Los anuncios publicados en <i>El Porvenir</i> .....</b>	<b>457</b>
<b>2. Los anuncios insertados en <i>El Piloto</i> .....</b>	<b>458</b>
2.1. La “Galería Dramática” de Manuel Delgado .....	458
2.1.1. Los anuncios de la colección .....	459
2.1.1.1. El teatro antiguo .....	464
2.1.1.2. El teatro moderno .....	466
2.1.1.3. El teatro extranjero .....	469
2.2. El “Repertorio Dramático” de Ignacio Boix .....	473
2.2.1. La rivalidad con Delgado por el teatro antiguo .....	475
2.3. Publicaciones sueltas .....	475

<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>477</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>481</b>
<b>ILUSTRACIONES .....</b>	<b>505</b>
<b>Ilustración 1.- Prospecto del diario <i>El Porvenir</i> (página 1) .....</b>	<b>505</b>
<b>Ilustración 2.- Prospecto del diario <i>El Porvenir</i> (página 2) .....</b>	<b>506</b>
<b>Ilustración 3.- Cese del diario <i>El Porvenir</i>.....</b>	<b>507</b>
<b>Ilustración 4.- Prospecto del diario <i>El Piloto</i> .....</b>	<b>508</b>
<b>Ilustración 5.- Cese del diario <i>El Piloto</i> .....</b>	<b>509</b>
<b>ANEXO I. RELACIÓN DE ESTRENOS DE LA TEMPORADA 1837-1838 .....</b>	<b>511</b>
<b>ANEXO II. RELACIÓN DE ESTRENOS DE LA TEMPORADA 1839-1840 ....</b>	<b>513</b>
<b>ANEXO III. RELACIÓN DE CRÍTICAS TEATRALES PUBLICADAS EN <i>EL PORVENIR</i>.....</b>	<b>514</b>
<b>ANEXO IV. RELACIÓN DE CRÍTICAS TEATRALES PUBLICADAS EN <i>EL PILOTO</i> .....</b>	<b>516</b>
<b>ANEXO V. RELACIÓN DE OBRAS DE TEATRO ANUNCIADAS EN <i>EL PORVENIR</i>.....</b>	<b>519</b>
<b>ANEXO VI. RELACIÓN DE OBRAS DE TEATRO ANUNCIADAS EN <i>EL PILOTO</i> .....</b>	<b>520</b>



## ABREVIATURAS

AGP: Archivo General de Palacio

AVM: Archivo de Villa de Madrid

AVMS: Archivo de Villa de Madrid, Secretaría

AVM Cont.: Archivo de Villa de Madrid, Contaduría

AVM Corr.: Archivo de Villa de Madrid, Corregimiento

BNE: Biblioteca Nacional de España

HMM: Hemeroteca Municipal de Madrid

MSS: Manuscrito (Biblioteca Nacional de España)

coord.: coordinador / coords.: coordinadores

dir.: director / dirs.: directores

ed.: editor / eds.: editores

p.: página / pp.: páginas

trad.: traducción

vol.: volumen / vols.: volúmenes

*CN: El Correo Nacional*

*DM: Diario de Madrid*

*DMV: Diario Mercantil de Valencia*

*EC: Eco del Comercio*

*En: El Entreacto*

*Eñ: El Español*

*EPa: El Patriota*

*EPi: El Piloto*

*EPo: El Porvenir*

*GM: Gaceta de Madrid*

*LV: La Verdad*

*M: El Mundo*

*NMO: No me Olvides*

*OP: Observatorio Píntoresco*

*SPE: Semanario Píntoresco Español*



## RESUMEN

La presente tesis doctoral, titulada *Información y crítica teatral en los diarios madrileños El Porvenir (1837) y El Piloto (1839-1840)*, tiene como objeto los textos sobre teatro insertados en estos dos periódicos. Ambos fueron dirigidos por el político y filósofo Juan Donoso Cortés (1809-1853), considerado uno de los teóricos del Romanticismo, y representan unos años cruciales en el desarrollo de este movimiento en España, circunstancias que atrajeron primeramente nuestra atención. El interés del teatro en esta etapa del Romanticismo español y la relevancia que los redactores otorgaron a este género han sido determinantes para definir la materia de este trabajo.

En cuanto a los objetivos de esta investigación, el primer capítulo, “Juan Donoso Cortés y los diarios *El Porvenir* y *El Piloto*”, ha sido elaborado con dos fines: determinar la función que desempeñaron sus directivos y los principales redactores, con especial atención a los críticos teatrales, y reunir en un mismo trabajo las biografías de todos ellos. Luis José Sartorius (1815-1871); Santos López Pelegrín, que firmaba como “Abenamar” (1800-1845); José Fernández de la Vega; Dionisio Alcalá Galiano (1811-1860) y Miguel Salvá (1791-1873) se encargaron de la crítica teatral en el primer diario, mientras que Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883) y Leopoldo Augusto de Cueto (1815-1901) lo hicieron en el segundo. Además, el propio Donoso Cortés ejerció la crítica en *El Porvenir*.

El segundo capítulo, “La información sobre teatros en *El Porvenir* y *El Piloto*”, tiene tres finalidades: mostrar los aspectos de la vida teatral que interesaban a los redactores, complementar los detalles que se ofrecen en los periódicos con otros recogidos en expedientes del Archivo de Villa, y ofrecer una breve historia de los teatros secundarios de la Sartén, de Buena-Vista y de las Tres Musas.

El tercer capítulo, “La crítica teatral en *El Porvenir* y *El Piloto*”, pretende tres objetivos: definir el corpus de críticas difundidas en los dos periódicos; probar que los críticos teatrales de ambos diarios contribuyeron a configurar el canon del teatro romántico español desde una postura moderada; y resumir las teorías dramáticas expresadas por ellos.

Por último, el cuarto capítulo, “Los anuncios de obras dramáticas en *El Porvenir* y *El Piloto*”, persigue fijar el corpus de los anuncios sobre ediciones de obras de teatro

insertados en los diarios y presentar las características de dichas ediciones a partir de sus textos.

En cuanto a la metodología, para elaborar esta tesis doctoral fue imprescindible, como es lógico, la revisión de todos los números de *El Porvenir* y *El Piloto*. Para el capítulo sobre crítica teatral, hemos considerado las reseñas sobre los estrenos y reposiciones en los coliseos principales de Madrid, más aquellas que versan sobre las sesiones del Liceo Artístico y Literario, sobre representaciones en el teatro de la institución y sobre el teatro antiguo español. Además, para este capítulo hemos consultado otras quince publicaciones.

Respecto a las conclusiones, podemos establecer tres si atendemos a la doble perspectiva de la Historia de la Literatura y de la Historia del Periodismo: la prensa tuvo un papel esencial en la creación del canon del teatro romántico, como soporte en que los críticos manifestaban sus ideas; esto ocurrió tanto con la prensa especializada como con la de carácter general; los redactores de *El Porvenir* y *El Piloto* coadyuvaron a conformar dicho canon, precisamente desde las páginas de dos diarios políticos.

Acerca de los críticos teatrales, el hecho de haber definido el corpus de las críticas difundidas en *El Porvenir* y *El Piloto* y de haber considerado también el resto de artículos firmados por ellos ha permitido esclarecer de forma definitiva la labor que cada uno desempeñó en los periódicos.

Sobre las críticas, el análisis de sus contenidos conduce a tres conclusiones globales:

- Los críticos teatrales de *El Porvenir* y *El Piloto* demostraron poseer una amplia instrucción en Historia de la Literatura y en otras materias, lo que a veces confiere a sus textos un tono erudito. También se revelaron como grandes conocedores de la realidad cultural, política y social de su tiempo, como parte activa de esa realidad. Esta dualidad aporta gran riqueza a las críticas.

- Las reseñas de *El Porvenir* reflejan la convicción de que nuestros dramaturgos habían hallado la fórmula de un teatro verdaderamente nacional y la esperanza de que nuestra escena pudiera recuperar el esplendor del Siglo de Oro, mientras que en las de *El Piloto* se observa decepción al no haber sido así y cierto desencanto por el carácter indeciso de nuestra literatura dramática.

- Los redactores contribuyeron a configurar el canon del teatro romántico español desde una postura moderada, lo que significa: defensa de este movimiento, pero rechazo de la inmoralidad del Romanticismo francés de 1830, de forma que en el teatro

se representase la verdad pero sin exageraciones innecesarias; y exigencia de que toda obra teatral tuviera un objeto moral, filosófico o político, así como que respetase la verdad histórica. Todo ello con el teatro antiguo español como modelo.

En cuanto a la información sobre teatros, ha quedado demostrado la utilidad de revisar los avisos oficiales, noticias, comunicados, remitidos, editoriales y carteleros para complementar algunas cuestiones apuntadas en las críticas. Así, hemos visto que entre 1837 y 1840 la crisis económica de los teatros de Madrid fue el telón de fondo de nuestra escena.

Respecto a los locales secundarios, observamos que *El Porvenir* y *El Piloto* siguieron un criterio diferente, ya que el primero se interesó por el coliseo de Buena-Vista como sucesor del teatro de la Sartén e incluso fue la primera publicación en anticipar su apertura, mientras que el segundo relegó al olvido al coliseo de Buena-Vista y al de las Tres Musas para ocuparse del teatro del Liceo.

Por último, el examen de los anuncios permite comprobar que el editor Manuel Delgado recurrió con frecuencia a la publicidad, en mayor medida que sus competidores más directos. Por otra parte, los anuncios permiten conocer las obras estrenadas con éxito e impresas con inmediatez a su estreno, aquellas que se editaron pero no se representaron y aquellas que se reimprimieron.





## ABSTRACT

This doctoral thesis, entitled *Information and theatre review in the Madrilenian newspapers El Porvenir (1837) and El Piloto (1839-1840)*, has as subject of study the texts about theatre inserted in these two newspapers. Both were edited by the politician and philosopher Juan Donoso Cortés (1809-1853), considered as one of the theorists of Romanticism, and they represent a crucial period in the development of this movement in Spain, circumstances that firstly attracted our attention. The interest of the theatre at this stage of Spanish Romanticism and the relevance that the editors gave to this genre have been decisive to define the terms of this work.

As for the objectives of this research, the first chapter, entitled “Juan Donoso Cortés and the newspapers *El Porvenir* and *El Piloto*”, has been developed with two fundamental purposes: to determine the role played by the members of the management teams and the mains editors, with special attention to theatre critics and their articles, and to incorporate their biographies into a single study. Luis José Sartorius (1815-1871); Santos López Pelegrín, who signed as “Abenamar” (1800-1845); José Fernández de la Vega; Dionisio Alcalá Galiano (1811-1860) y Miguel Salvá (1791-1873) were responsible for the theatre review in the first newspaper, whereas Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883) y Leopoldo Augusto de Cueto (1815-1901) were the critics in the second. Donoso Cortés himself practiced the theatre review in *El Porvenir*.

The second chapter, “The information on theatres in *El Porvenir* and *El Piloto*”, has three aims: to show the aspects of the theatrical life that interested the editors; to complement the details provided in the two newspapers with others found in files from the Archivo de Villa; and to offer a brief history of the Sartén, the Buena-Vista and the Tres Musas secondary theatres.

The third chapter, “The theatre review in *El Porvenir* and *El Piloto*”, pursues three objectives: to define the corpus of the reviews published in the two newspapers; to demonstrate that the theatre critics of both newspapers helped shape the canon of Spanish Romantic theatre from a moderate position; and to summarize the dramatic theories stated in the newspapers by its critics.

Finally, the fourth chapter, “The advertisements for dramatic works in *El Porvenir* and *El Piloto*”, has two goals: to determine the corpus of the advertisements for editions of dramatic works inserted in the two newspapers, and to explain the

characteristics of these editions making use of the texts from the advertisements

Regarding the methodology, for developing this doctoral thesis it was essential to review all the issues of *El Porvenir* and *El Piloto*, as it is logical. For the third chapter, we have considered the articles about the premieres and the revivals at the main theatres in Madrid, and also the reviews on the meetings of the Liceo Artístico y Literario, on the performances at the theatre of this institution and on the Spanish Golden Age Theatre. Moreover, we have consulted fifteen publications for the same chapter.

With respect to the conclusions, we can propose three ones if we take into account the dual perspective of History of Literature and History of Journalism: the press played an essential role in creating the canon of Romantic theatre, as it was the printed resource in which critics stated their ideas; this happened with both the specialized press and the general press; the editors of *El Porvenir* and *El Piloto* helped form this canon, precisely in the pages of two newspapers born with a political purpose.

In relation to the theatre critics, the fact of having defined the corpus of the reviews published in *El Porvenir* and *El Piloto* and having also considered the other articles they signed has allowed us to clarify definitively the scope of the work performed in the newspapers by each of them.

With regard to the reviews, the study of its contents leads to three general conclusions:

- The theatre critics of *El Porvenir* and *El Piloto* proved to have an extensive knowledge of History of Literature and other subjects, which sometimes gives their writings a scholarly tone. They also proved to be great experts on the cultural, political and social reality of their time, as an active part of that reality. This duality provides richness of detail to the articles.

- The reviews published in *El Porvenir* reflect the conviction that Spanish playwrights had found the formula for a truly national theatre and the hope that our theatre would recover the splendor of the Golden Age, whereas those inserted in *El Piloto* reveal disappointment because it did not happen and a certain disenchantment because of the vague nature of our dramatic literature.

- The editors of the two newspapers helped shape the canon of Spanish Romantic theatre from a moderate position, which means: defense of this movement, but rejection of the immorality of the French Romanticism of 1830, so that the truth might be presented in the theatre but without unnecessary exaggerations; and the

requirement that plays might have a moral, philosophical or political objective, and that they might respect the historical truth. All this with the Spanish Golden Age Theatre as a model.

With respect to the information on theatres, we have demonstrated the utility of examining the official announcements, news, press releases, paid inserts, leading articles and extracts from theatre guides in order to complement some issues outlined in the reviews. Thus, we have seen that in the years when *El Porvenir* and *El Piloto* were published, the serious economic problems of the main theatres in Madrid were the backdrop of our theatre.

As regards the secondary theatres, we observe that *El Porvenir* and *El Piloto* followed a different criterion, since the first newspaper was interested in the Buena-Vista as the successor to the Sartén theatre and even it was the first publication to reveal the news of the opening, whereas the second consigned the Buena-Vista and the Tres Musas to oblivion, in order to focus on the theatre of the Liceo.

Finally, the examination of the advertisements for dramatic works has allowed us to verify that the publisher Manuel Delgado frequently resorted to advertising, to a greater extent than his closest competitors. Moreover, the advertisements help identify the plays premiered successfully and printed immediately after the first night, those published on paper but never performed, and also those that were reprinted.



## INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral tiene como objeto la información y la crítica teatral en los diarios madrileños *El Porvenir* y *El Piloto*, publicados desde el 1 de mayo de 1837 hasta el 6 de septiembre del mismo año, y del 1 de marzo de 1839 al 13 de marzo de 1840, respectivamente. Los dos periódicos fueron fundados y dirigidos por el político y filósofo Juan Donoso Cortés (1809-1853), considerado uno de los teóricos del Romanticismo, y representan unos años cruciales en el desarrollo de este movimiento en España, circunstancias que atrajeron primeramente nuestra atención. El interés del teatro en esta etapa del Romanticismo español, que provocó que la crítica teatral alcanzara gran protagonismo en la prensa, y la relevancia que los redactores de ambos diarios otorgaron a este género, con frecuentes y extensos artículos, han sido determinantes para definir la materia de este trabajo. Además, ya realicé una incursión en este tema en mi memoria para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA), centrada en *El Piloto*.

Esta investigación está elaborada desde el firme convencimiento de la utilidad de estudiar en profundidad y de forma sistemática los contenidos literarios de los periódicos de carácter general editados durante el Romanticismo, lo cual redundará en un mejor conocimiento de la literatura y de la prensa de este periodo, y se ha hecho con resultados positivos. A título de ejemplo, Genoveva Elvira López Sanz ha examinado los cuentos insertados en varias de estas publicaciones en su tesis, titulada *Relato breve de ficción en la prensa de Madrid (1838-1842)* (2002), mientras que Ana María Gómez-Elegido Centeno ha realizado una “Memoria del folletín en la prensa romántica: heterogeneidad y modos literarios en *El Correo Nacional* (1838-1842)” (2012).

Respecto al estado de la cuestión en el caso concreto de los diarios que nos ocupan, hasta la fecha no existía ningún estudio sobre los contenidos literarios de *El Porvenir* aunque sí sobre los de *El Piloto*, puesto que es una de las cabeceras en las que López Sanz trabajó para su citada tesis sobre el cuento. Por lo tanto, hasta ahora no se había abordado el examen detallado de la información y de la crítica teatral en los dos periódicos de Donoso Cortés; únicamente hallamos en algunas investigaciones sobre teatro menciones a las reseñas sobre los estrenos de las obras más populares. En este sentido, Federico Suárez Verdeguer ofreció una relación de los diferentes textos que se divulgaron en los diarios en sendas introducciones a sus obras *Artículos políticos en El*

*Porvenir* (1992a) y *Artículos políticos en El Piloto* (1992b), pero incurre en omisiones y, por consiguiente, no menciona el total de las diecinueve críticas teatrales que hemos identificado en *El Porvenir* ni el total de las veintisiete que hemos considerado para *El Piloto*.

En cuanto a los redactores que se encargaron de la crítica teatral, no había sido tratada esta faceta periodística de los colaboradores de *El Porvenir*: Luis José Sartorius; Santos López Pelegrín, que firmaba como “Abenamar”; José Fernández de la Vega; Dionisio Alcalá Galiano y Miguel Salvá. De hecho, tan solo en los casos de Sartorius y de Abenamar se recoge en las biografías consultadas su labor en el periódico. Es más, apenas hemos encontrado referencias a la vida y obra de Alcalá Galiano. Por el contrario, sí había sido documentada la actividad como críticos literarios de los dos redactores de *El Piloto*, Salvador Bermúdez de Castro y Leopoldo Augusto de Cueto, disponiéndose de amplios datos sobre su trayectoria profesional y personal. Sin embargo, los estudios anteriores a la tesis doctoral que presentamos no ofrecen una idea real sobre el alcance de su trabajo en este diario.

El propio Juan Donoso Cortés ejerció la crítica teatral en las páginas de *El Porvenir*, con análisis sobre los dramas *María Tudor* y *Doña María de Molina*. Estas son las reseñas que he visto citadas con mayor frecuencia<sup>1</sup>. En el aspecto biográfico, el interés por su figura no ha hecho más que aumentar desde que Carl Schmitt y Edmund Schramm emprendieran en la década de los treinta del siglo pasado el análisis de su pensamiento político y filosófico. Prueba de ello son los múltiples artículos y monografías publicados hasta la actualidad, así como el depósito en el año 2014, por parte de sus herederos, del archivo personal del estadista extremeño en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid<sup>2</sup>. En nuestro país, ha sido Suárez Verdeguer quien ha estudiado en mayor profundidad a Donoso Cortés, sobre el que ha escrito varios artículos y libros<sup>3</sup>. Acerca de sus ideas literarias, contamos especialmente con los

---

<sup>1</sup> Así, Federico Suárez Verdeguer (1992a: 43-49) realizó un comentario breve de ambas desde el prisma político. Por su parte, Peers menciona la segunda en su *Historia del movimiento romántico español* (1973: I, 360). De esta crítica recoge varias frases Caldera en *El teatro español en la época romántica* (2001: 124-125), aunque se equivoca al presentar el texto como el prefacio de la primera edición de la pieza, la cual ni siquiera lo incluía. Además, Tana García Mínguez recupera un párrafo de este folletín en “El drama histórico *Doña María de Molina* en el *Diario* de José Musso Valiente” (2006: 491-492).

<sup>2</sup> Estos documentos del denominado Fondo Juan Donoso Cortés, digitalizados y disponibles para todos los investigadores, han sido el origen de la exposición “Donoso Cortés: el reto de liberalismo y la revolución”, celebrada en Madrid entre los meses de marzo y mayo de 2015.

<sup>3</sup> “La primera posición política de Donoso Cortés” (1946), *Evolución política de Donoso Cortés* (1949), *Donoso Cortés en el pensamiento europeo del siglo XIX* (1954), *Introducción a Juan Donoso Cortés*

trabajos de Luis de Llera Esteban (1993), Miguel Ángel Lama Hernández (2001), José Luis González Subías (2004), Mari Carmen García Tejera (2007) y Joaquín Álvarez Barrientos (2014), cuyas referencias completas aparecen en la bibliografía de esta investigación.

Respecto a Luis José Sartorius (1815-1871), quien llegaría a ser conde de San Luis y presidente del Gobierno, la historiadora polaca Barbara Obtulowicz publicó en su idioma en 2012 una monografía de la que existe un artículo en castellano realizado por ella misma. En este resumen, Obtulowicz rectifica algunos datos sobre Sartorius en los que erró el autor de la *Historia periodística, parlamentaria y ministerial*, pero no menciona su paso por *El Porvenir*, sí constatado por el biógrafo anónimo. Ana Isabel Ballesteros Dorado comenta algunos aspectos de la crítica que Sartorius publicó sobre el estreno de *La primera lección de amor* en su libro *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)* (2012: II, 409-416). Además, alude a su reseña sobre la primera representación del drama *La corte del Buen Retiro* en “Los artículos de Mariano Roca de Togores en *La España*” (2002: 57, 59).

Santos López Pelegrín, Abenamar (1800-1845), era ya uno de los periodistas políticos y taurinos más reputados de la capital cuando inició su labor en *El Porvenir*. En los últimos años, María Celia Forneas Fernández ha recuperado su nombre con el estudio de sus crónicas sobre toros. En su artículo “Abenamar, periodista taurino II” (2001), esta investigadora, aparte de esclarecer las fechas de su nacimiento y muerte, menciona varios de los folletines sobre toros que escribió en el diario de Juan Donoso Cortés y también su crítica sobre el drama *Fray Luis de León*, pero no alude a otra que firmó pocos días después sobre las comedias francesas *La cruz de oro* y *Padre e hijo*.

En cuanto a José Fernández de la Vega (1803-1851), no existen estudios en profundidad sobre su vida y su obra pese a que en su época fue uno de los personajes más populares del Madrid romántico por haber fundado el Liceo Artístico y Literario. En su tesis sobre la institución, Aránzazu Pérez Sánchez (2005: 41-50) ofrece una biografía sobre su promotor, pero en ella no indica que colaboró en *El Porvenir*. Debemos aclarar que Fernández de la Vega se dedicó fundamentalmente a la crítica

---

(1964), “Nuevos datos sobre algunos escritos de Donoso Cortés” (1983), “Donoso y la campaña contra Espartero” (1984), *Donoso Cortés y la fundación de El Heraldo y El Sol: con una correspondencia inédita entre Donoso Cortés, Ríos Rosas y Sartorius* (1986), “Los comienzos parlamentarios de Donoso Cortés” (1989), *Artículos políticos en El Porvenir (1837)*, *Artículos políticos en El Piloto (1839-1840)* (1992), “Epílogo donosiano”, “Donoso sobre la situación de España” y *Vida y obra de Juan Donoso Cortés* (1997).



musical aunque aportara algún apunte sobre crítica teatral, pero nos ha parecido interesante revisar sus textos. Asimismo, hemos tenido en cuenta los folletines que difundió el periódico sobre las sesiones del Liceo, los cuales no menciona Pérez Sánchez. Es más, afirma en la página 52 que el *No me Olvides* fue la primera publicación que dio importancia a estas reuniones en su número del 25 de junio de 1837, cuando en realidad fue *El Porvenir* del día 13 de ese mes.

Dionisio Alcalá Galiano (1811-1860) se revela como un gran desconocido, pues únicamente disponemos de los pocos detalles aportados por su padre, Antonio, en sus *Apuntes* (1865) y por Raquel Sánchez García en su tesis doctoral, titulada *Alcalá Galiano y la construcción del liberalismo en España* (1999). Ninguno de los dos se refiere al trabajo de Dionisio en *El Porvenir*, pese a que fue cofundador del diario y a que su padre desempeñaría el mismo papel en *El Piloto*. Ballesteros Dorado (2002: 55), en el artículo aludido arriba, cita la crítica sobre *El paje* que el redactor firmó con las iniciales D. A. G., sin precisar su identidad.

Sobre Miguel Salvá Munar (1791-1873), la amplia entrada dedicada a él en el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia, de la que el periodista fue miembro, solo recoge que trabajó como redactor primero de la *Gaceta de Madrid*, sin especificar fechas. Sin embargo, con las iniciales M. S. aparecieron ocho artículos suyos en *El Porvenir*, de los cuales dos están relacionados con el teatro: “De nuestros antiguos dramáticos considerados como pintores de la sociedad de su época” y “Calderón”.

En el caso de Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883), su colaboración en *El Piloto* fue constatada por Roberto Calvo Sanz en *Don Salvador Bermúdez de Castro y Díez. Su vida y su obra. Contribución a la historia de la literatura romántica española* (1974: 26-27). No obstante, el biógrafo solamente se refiere a los textos que el redactor firmó con su nombre y apellido completo o con las iniciales S. B. C., lo que implica excluir las cinco críticas sobre teatro publicadas con las iniciales B. C., las cuales nosotros hemos considerado escritas por Bermúdez de Castro. La misma línea que Roberto Calvo Sanz sigue Jesús Gascón Pérez en la entrada sobre el periodista incluida en *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: diccionario biobibliográfico* (2007: 141-145).

Respecto a Leopoldo Augusto de Cueto (1815-1901), la última revisión de su aportación a *El Piloto* ha sido realizada por Ana Isabel Ballesteros Dorado también en *Doscientos críticos literarios...* (2007: 272-279). En el análisis de su obra comenta

algunas teorías manifestadas por Cueto en las críticas teatrales de este diario, citando siete de las veintidós que el redactor elaboró. Dos de estas reseñas, las del estreno del drama *Vellido Dolfos* y la reposición de la comedia *El hombre gordo*, fueron consultadas por esta investigadora para su libro sobre Bretón de los Herreros, pero no así la crítica de la comedia *¡Una vieja!* (2012: II, 646-662, 662-667, 775).

Centrándonos ya en la información sobre teatro publicada en *El Porvenir* y *El Piloto*, en la presente tesis doctoral hemos estudiado dos aspectos: por un lado, los avisos oficiales, noticias, comunicados, remitidos, editoriales y fragmentos de la cartelera y de los folletines relacionados con la organización y con la situación económica de los teatros principales y de los teatros secundarios de Madrid; por otro, los anuncios sobre ediciones de obras dramáticas que se insertaron en los dos periódicos, con mayor atención a la “Galería Dramática” del editor Manuel Delgado. En esta materia, son imprescindibles los trabajos de Jesús Antonio Martínez Martín acerca del mercado editorial y de Delgado -en especial “Las ediciones de Delgado en el siglo XIX. Actividad editorial e inventario de obras” (1999) y *Vivir de la pluma: la profesionalización del escritor, 1836-1936* (2009)-, así como el artículo de Cotarelo titulado “Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX” (1928). Sin embargo, ninguno de los dos ha examinado los anuncios de las colecciones difundidos en la prensa.

En cuanto al funcionamiento de los teatros, debemos mencionar de nuevo a Ballesteros Dorado, quien en su investigación sobre Bretón de los Herreros ha exhumado buena parte de los expedientes de los años en que se publicaron *El Porvenir* y *El Piloto* relativos a los coliseos de la Cruz y del Príncipe conservados en el Archivo de Villa de Madrid. No obstante, a partir de algunos textos de estos periódicos, hemos revelado documentos de dicho archivo sobre cuestiones como el sistema de beneficencia y el conflicto entre el Ayuntamiento y los actores por las pensiones. La relación entre los teatros principales de la capital y las instituciones benéficas ha sido tratada por Varey (1971), por Varey y Shergold (1987) y por Varey junto a Davis (1997a y 1997b), pero no de forma específica para los años de 1837 a 1840. Para entender el complejo régimen de jubilaciones, ha sido de gran ayuda el artículo de Marie-Thérèse Carrière titulado “Acerca de las pensiones de actores en la Cruz y el Príncipe a mediados del siglo XIX” (1980). Beneficencia y pensiones se perfilan como los asuntos más problemáticos en los proyectos de los dos reglamentos de teatros de 1839, cuyas disposiciones sacamos a la luz en el presente trabajo.

Respecto a los teatros secundarios, me referiré a los tres cuyos nombres aparecen en *El Porvenir* y *El Piloto*: el de la calle de la Sartén, el de Buena-Vista y el de las Tres Musas. En realidad, únicamente el coliseo de Buena-Vista adquiere protagonismo y solo en el primer diario; las referencias a los otros locales son escasas y muy breves. Precisamente fue esto lo que nos llevó a preguntarnos qué papel tenían estos locales en la vida teatral madrileña y qué se conocía sobre ellos. La respuesta es que prácticamente nada en comparación con los numerosos datos recogidos en la prensa y en expedientes del Archivo de Villa, los cuales hasta ahora no habían sido examinados. Autores como Madoz (1848), Martínez Olmedilla (1947), Entrambasaguas (1957), Muñoz Morillejo (1923), Velasco Zazo (1948) y Sainz de Robles (1952) han aportado reseñas sobre estos teatros, pero en general todos ellos inciden en los mismos detalles, que son inexactos en algunos casos.

Acerca de los objetivos, cada capítulo de la presente tesis doctoral persigue unos propósitos concretos relacionados con los puntos expuestos en el estado de la cuestión.

El primero, titulado “Juan Donoso Cortés y los diarios *El Porvenir* y *El Piloto*”, supone una revisión de las claves de la aparición, evolución y cese de ambas publicaciones con nuevos datos respecto a la bibliografía anterior. Este capítulo ha sido elaborado con dos fines fundamentales: determinar la función que desempeñaron en los periódicos sus directivos y los principales redactores, con especial atención a los críticos teatrales y a sus colaboraciones; y reunir en un mismo trabajo las biografías de todos ellos, tanto para reflejar el importante papel que tuvieron en los círculos periodísticos, culturales y políticos de su tiempo, como para facilitar la labor a los investigadores que se interesen por los diarios. Además, hemos aprovechado esta ocasión para conjeturar qué textos pudo escribir José Zorrilla (1817-1893) para *El Porvenir*, ya que solamente se conserva uno de ellos pero el propio poeta mencionó en sus memorias que escribió otros.

El segundo capítulo, “La información sobre teatros en *El Porvenir* y *El Piloto*”, tiene tres finalidades: mostrar los aspectos de la vida teatral que interesaban a los redactores y cómo abordaron su análisis; complementar los detalles que se ofrecen en los periódicos con otros recogidos en expedientes del Archivo de Villa (cuyo contenido permanecía inédito en la mayoría de los casos), deteniéndonos en la beneficencia, las jubilaciones y los borradores de los reglamentos de 1839, como se ha apuntado; y ofrecer una breve historia de los teatros secundarios de la Sartén, de Buena-Vista y de las Tres Musas, como avance de una investigación más amplia que esperamos realizar

en el futuro.

El tercer capítulo, “La crítica teatral en *El Porvenir* y *El Piloto*”, pretende tres objetivos, a saber: definir el corpus de críticas teatrales difundidas en los dos periódicos, atendiendo no solo a las reseñas sobre los estrenos y reposiciones en los coliseos principales de Madrid, a los textos firmados y al folletín, sino también a la sección de “Variedades”, a las críticas anónimas y a aquellas que versan sobre las sesiones del Liceo, sobre representaciones en el teatro de la institución y sobre el teatro antiguo español; probar que los críticos teatrales de ambos diarios contribuyeron a configurar el canon del teatro romántico español desde una postura moderada, para lo que hemos expuesto las principales ideas de cada una de las críticas, comentando las más significativas en relación a las publicadas por otros periódicos y revistas; y resumir las teorías dramáticas expresadas en los diarios por sus críticos teatrales, aspecto en el que adquiere protagonismo Leopoldo Augusto de Cueto debido al elevado número de folletines que redactó para *El Piloto*.

Por último, el cuarto capítulo, “Los anuncios de obras dramáticas en *El Porvenir* y *El Piloto*”, persigue dos objetivos: fijar el corpus de los anuncios sobre ediciones de obras de teatro insertados en los diarios de Donoso Cortés y presentar las características de dichas ediciones (títulos, precio, puntos de venta, etc.) a partir de los textos de los anuncios. La mayoría de estos anuncios corresponden a la “Galería Dramática” del editor Manuel Delgado, por lo que buena parte del capítulo está dedicado a esta colección.

En cuanto a la metodología y al desarrollo de esta investigación, un paso imprescindible para elaborar la presente tesis doctoral fue, como es lógico, la revisión de todos los números de *El Porvenir* y *El Piloto*. También examinamos los ejemplares de *La Verdad*, periódico que precedió a *El Porvenir*, a fin de esclarecer si Juan Donoso Cortés lo dirigió y, en ese caso, si publicó crítica teatral y otros textos sobre teatro que debiéramos incorporar.

La única colección de *La Verdad* que existe se halla en microfilm en la Biblioteca Nacional, pero está incompleta: solo pueden consultarse el prospecto y los números 31 a 59, el último antes de su cese, acaecido el 30 de abril de 1837. El prospecto no está firmado, pero el estilo en que está redactado descartaría a Donoso Cortés, a quien en algunos números se da el tratamiento de “amigo”. Además, posteriormente asumió la dirección el editor responsable del diario. En todo caso, en la mitad de la colección que se conserva no figuran más que cuatro reseñas, insertadas en

la sección de “teatros” de los números 35, 43, 47 y 56.

Respecto a *El Porvenir*, durante sus cinco meses de existencia publicó siete suplementos y 121 números, si bien el último figura como 117 por varios errores<sup>4</sup>, motivo por el que indicaré siempre el número y la fecha de aparición. Aparte, problemas políticos provocaron la suspensión del periódico en dos ocasiones: entre el 25 y el 29 de junio de 1837 y desde el 7 hasta el 9 de agosto. Las dos colecciones de las que disponemos están incompletas: en la Hemeroteca Municipal de Madrid pueden consultarse en papel únicamente los números 51 a 58, mientras que en la Biblioteca Nacional solo faltan el 46 y el 106 pero están recortados los folletines de los números 2, 17, 41, 49, 64, 72, 90 y 93, lo cual hemos relacionado en el primer capítulo con las colaboraciones perdidas de Zorrilla.

En el caso de *El Piloto*, sus 378 números pueden consultarse en su totalidad (el último aparece como 374 por algunos fallos<sup>5</sup>). A la colección de la Hemeroteca Municipal de Madrid, disponible en microfilm y en papel, solamente le faltan el número 309 y las planas segunda y tercera de los números 119 y 169. Ese número y estas páginas sí están en la colección microfilmada de la Biblioteca Nacional, la cual sin embargo carece del prospecto y de tres números completos (el 1, el 12 y el 290), y tiene recortados los folletines de hasta veinte números (curiosamente, todos salvo dos corresponden a críticas sobre teatro de Bermúdez de Castro y de Cueto). Además, existe una colección en papel en el Ateneo, pero está muy deteriorada: faltan los números 111, 192 y todos desde el 300, y varias páginas de otros números están dañadas o también faltan.

Además de trabajar con *La Verdad*, *El Porvenir* y *El Piloto*, en el capítulo de crítica teatral hemos consultado las siguientes publicaciones: *El Correo Nacional*, *El Corresponsal*, *Diario de Madrid*, *Diario Mercantil de Valencia*, *Eco del Comercio*, *El Eco de la Razón y de la Justicia*, *El Entreacto*, *La España*, *El Español*, *Gaceta de*

---

<sup>4</sup> El número del jueves 24 de agosto salió como 107 en lugar de 108 y el error no se corrigió en los siguientes. Además, los números de los días 30 y 31 de ese mes se publicaron ambos como 113; los de los días 2 y 3 de septiembre aparecieron los dos como 115; y los del 4 y 5 de ese mes se difundieron como el 116. Asimismo, el número 83, del jueves 27 de julio, salió como jueves 26, y el número 90, del jueves 3 de julio, se imprimió como número 89 (está corregido a mano en la colección de la Biblioteca Nacional).

<sup>5</sup> El número del martes 27 de agosto de 1839 debería haber aparecido como 179, pero figura como 175, no retomándose en ningún momento el orden original. Además, los números de los días 5, 6 y 7 de septiembre se publicaron los tres como 184, en lugar de como 184, 185 y 186. En esta ocasión sí se corrigió el error, de manera que el día 8 el diario sacó el número 187. Asimismo, el número 2, del sábado 2 de marzo, salió como viernes 2 de marzo. Por último, el número 229, del domingo 20 de octubre, se publicó como 219 (en la colección de la Hemeroteca Municipal de Madrid está corregido a mano).

*Madrid, El Patriota, El Mundo, No me Olvides, Observatorio Pintoresco y Semanario Pintoresco Español*. Únicamente hemos tenido dificultades con el *Eco del Comercio, El Español* y *El Corresponsal*, por aparecer recortados los folletines que necesitábamos en las colecciones digitalizadas de la Biblioteca Nacional. Las críticas del *Eco* y de *El Corresponsal* las hemos tomado de las colecciones microfilmadas de la Hemeroteca Municipal de Madrid, mientras que en el Ateneo hay una colección en papel de *El Español* con todos los folletines en buen estado.

Para la localización de estas críticas, además de revisar parte de los ejemplares de estos periódicos y revistas, ha sido imprescindible el manejo de los índices del *Semanario Pintoresco Español* y del *No me Olvides*; de obras como *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: diccionario biobibliográfico* (2007) y *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, de Montserrat Ribao Pereira (1999), y de diversos artículos sobre análisis de obras teatrales. Por supuesto, textos sobre el Romanticismo como los de Peers (1973, I y II), Romero Tobar (1994) o Caldera (2001) también han resultado útiles para comprender el estado de nuestra escena y algunas cuestiones particulares sobre los estrenos.

Para el capítulo sobre crítica teatral también ha sido obligado consultar el manual de Menarini titulado *Al descorrerse el telón... Catálogo del teatro romántico español: autores y obras (1830-1850)* (2010) y la cartelera de los coliseos principales de la capital elaborada por Marina Barba Dávalos para su tesis doctoral acerca de *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)* (2013), la cual perfecciona parte del trabajo realizado por el CSIC en los años sesenta. Esta cartelera seguramente se convertirá en un referente para los investigadores por su minuciosidad y exactitud<sup>6</sup>, siendo muy práctico la división por temporadas y no por años y que aparezcan en negrita los títulos de las obras originales que se estrenaron. No obstante, no se indica de ninguna forma las piezas traducidas representadas por primera vez. Por este motivo, hemos creído de utilidad incluir en los anexos una relación de los estrenos que tuvieron lugar en los teatros de la Cruz y del Príncipe en la temporada

---

<sup>6</sup> Apenas hemos detectado errores y los que hemos hallado no tienen importancia. Barba Dávalos indica, siguiendo la cartelera, que *María Tudor* se representó dos días, cuando en algunos folletines se comenta que no llegó a repetirse. También añade el 25 de febrero de 1840 como día de función de *La redoma encantada*, pero el *Diario de Madrid* recogió al día siguiente que no pudo escenificarse. Además, cataloga la obra *Un sueño* (1837) como una traducción, pero es una pieza original. El único error relevante es atribuir a Víctor Hugo el *Cromwell* que se estrenó en Madrid a principios de 1838, cuando el drama de este autor no llegó a representarse en España (Menarini, 2005: 264-266).

1837-1838, cuando se publicó *El Porvenir*, y en la de 1839-1840, durante la que se publicaron casi todos los números de *El Piloto*<sup>7</sup>. También hemos elaborado una relación de los anuncios insertados en los dos periódicos y otra de las críticas teatrales que se difundieron, la cual hemos insertado a continuación de la lista de estrenos para destacar que los redactores reseñaron prácticamente todos los estrenos.

Por otro lado, como se ha comentado a lo largo de esta introducción, para elaborar la presente tesis doctoral no solo hemos trabajado con fuentes bibliográficas y hemerográficas, sino también con expedientes del Archivo de Villa. Esto ha supuesto la lectura de documentos cuyo contenido no había sido sacado a la luz y la revisión de muchos de los expedientes referidos a los años de 1837 a 1840 y aun anteriores que Ana Isabel Ballesteros Dorado descubrió, si bien la detallada exposición que esta investigadora realizó de ellos apenas nos ha permitido encontrar nuevos datos y matices que podamos incorporar. Además, hemos visitado el Archivo General de Palacio para consultar algunos expedientes relacionados con el teatro de la Sartén de los que teníamos noticia.

Solamente resta por explicar que hemos corregido las erratas evidentes de las citas textuales y hemos actualizado su ortografía. Asimismo, hemos modificado la puntuación o hemos añadido comas en algunas oraciones para facilitar su lectura y su comprensión, asegurándonos de que estos cambios no alteraban el sentido del original. En cuanto a las citas en inglés y francés, en líneas generales no hemos juzgado necesario traducirlas por no implicar dificultad.

---

<sup>7</sup> Este diario comenzó a publicarse a finales del año cómico 1838-1839, pero todas las críticas teatrales corresponden a estrenos del siguiente.

## CAPÍTULO I. JUAN DONOSO CORTÉS Y LOS DIARIOS *EL PORVENIR* Y *EL PILOTO*

### 1. JUAN DONOSO CORTÉS, FUNDADOR Y DIRECTOR DE *EL PORVENIR* Y *EL PILOTO*

#### 1.1. TRAYECTORIA POLÍTICA Y PERIODÍSTICA<sup>8</sup>

Nacido en Valle de la Serena (Badajoz) el 6 de mayo de 1809, Juan Francisco María de la Salud Donoso Cortés y Fernández Canedo dedicó su vida a la lucha política. Filósofo, escritor, periodista, parlamentario y diplomático, su pensamiento y su trayectoria estuvieron marcados por la inestabilidad gubernamental en España y por las revoluciones europeas de su siglo. De ideología liberal moderada y seguidor del racionalismo en su juventud, evolucionó hacia posturas más conservadoras y abrazó la fe religiosa en los últimos años de su vida.

Hijo de un abogado, Pedro Donoso Cortés y Recalde, y de un ama de casa, Elena Fernández Canedo, Juan Donoso Cortés era el mayor de diez hermanos, de los que sobrevivió a cuatro. Estuvo especialmente unido a dos de ellos, Pedro y Francisco, quien era socio del Liceo Artístico y Literario al igual que Juan, el cual estuvo al frente de la sección de Literatura de la institución<sup>9</sup>. Además, el político participó en la fundación del Ateneo, inaugurado en 1835.

Tras estudiar un año en Salamanca y dos en Cáceres, se trasladó en 1823 a

---

<sup>8</sup> Para elaborar este apartado, me he apoyado en la obra de Gonzalo Larios Mengotti titulada *Donoso Cortés: juventud, política y romanticismo* (Bilbao, Grafite Ediciones, 2003) y en los siguientes libros de Federico Suárez Verdeguez: *Introducción a Juan Donoso Cortés* (Madrid, Rialp, 1964), *Donoso Cortés y la fundación de El Heraldo y El Sol* (Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1986) y *Vida y obra de Juan Donoso Cortés* (Pamplona, Eunate, 1997). Tanto el trabajo de Larios Mengotti como los de Suárez Verdeguez están basados en los estudios de Carl Schmitt, Edmund Schramm y John T. Graham, primeros investigadores que se interesaron en profundidad por Juan Donoso Cortés. En la actualidad, son numerosos los artículos y monografías sobre su figura, por lo general dedicados a la evolución de su pensamiento político y filosófico y su influencia en Europa. En otros aspectos se centran los siguientes artículos: “La persistencia del XVIII en el primer romanticismo: Donoso Cortés. 1829-1830”, de Luis de Llera (publicado en la *Revista de Estudios Extremeños* en 1993); “La teoría y la práctica literarias del primer Donoso Cortés”, de Miguel Ángel Lama (insertado en la misma revista en 2001); “El ideario romántico de Donoso Cortés”, de José Luis González Subías (misma revista, 2004); “La huella del Espiritualismo Ecléctico en las ideas literarias de Donoso Cortés”, de María del Carmen García Tejera (publicado en *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético. Actas XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, 2007); “El discurso político desde la lingüística: Los artículos de ‘El Faro’ (1847) de Donoso Cortés”, de Manuel Casado Velarde (incluido en *Entre Olózaga y Sagasta: retórica, prensa y poder*, 2011); y “El Romanticismo europeo del joven Juan Donoso Cortés (1809-1853)”, de Joaquín Álvarez Barrientos (en el libro *La Península romántica: el Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX*, 2014).

<sup>9</sup> Suárez Verdeguez (1986: 46) apunta que en la revista del Liceo no hay ninguna colaboración suya.



Sevilla, donde se licenció en Derecho. Allí conoció a Joaquín Francisco Pacheco y Juan Bravo Murillo, que le ayudaron años después a emprender algunas de sus empresas periodísticas en la capital. Junto a varios compañeros de universidad, entre los que se encontraba Pacheco, creó una sociedad literaria continuadora de la escuela poética de Alberto Lista.

Concluidos sus estudios en la ciudad hispalense, en 1828, Donoso Cortés se instaló durante unos meses en Madrid y trabajó para Agustín Durán, a quien fue recomendado por Manuel José Quintana. El poeta y el padre del periodista tenían relación y, aunque se ignora cómo y cuándo se conocieron, sí se sabe que el joven pasó algunos veranos en la residencia extremeña de la madrastra de Quintana antes de marcharse por primera vez a la capital.

Un año después, por mediación del escritor, Donoso obtuvo la cátedra de Estética y Literatura en el colegio de Humanidades de Cáceres, pronunciándose a favor del Romanticismo frente al Clasicismo en el discurso de apertura del curso. El político solo tuvo a un alumno: su gran amigo el periodista y escritor Gabino Tejado y Rodríguez<sup>10</sup>, entonces de diez años de edad y que se hizo cargo de sus papeles tras su muerte. De esta época datan su tragedia *Padilla* y sus poemas más conocidos: *La venida de Cristina*, *Elegía a la muerte de la duquesa de Frías* y *El cerco de Zamora* (publicado en 1833), el primero de los cuales reflejaba ya su respeto y admiración por la regente.

Donoso se mudó definitivamente en 1832 a Madrid, donde frecuentó la tertulia de El Parnasillo y la organizada por Quintana en su casa. En ellas entró en contacto con Lista, Mariano José de Larra, Serafín Estébanez Calderón, Ramón Mesonero Romanos, su íntimo amigo Nicomedes Pastor Díaz, José Zorrilla, José de Espronceda y Ventura de la Vega, entre otros.

Ese mismo año de 1832, Juan Donoso Cortés hizo su aparición en la vida pública española con el escrito *Memoria sobre la situación actual de la monarquía*, en el que defendía la Pragmática Sanción y se posicionaba a favor de Isabel II. *El Siglo* recogió los párrafos más relevantes del mismo, lo que supuso el principio de su carrera como periodista político, que desarrolló posteriormente en publicaciones como *La Verdad* (1837), *El Porvenir* (1837), *El Piloto* (1839-1840) y la *Revista de Madrid*, para la que redactó diferentes artículos en 1838, 1839 y 1843 y la cual dirigió durante los

---

<sup>10</sup> Gabino Tejado prologó y ordenó en cinco volúmenes las obras del marqués de Valdegamas (Madrid, Imprenta de Tejado, 1854-1855). También es imprescindible la edición de las obras completas realizada por Hans Juretschke (Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1946).

últimos meses de *El Piloto*<sup>11</sup>. Además, colaboró en *La Abeja* (1834-1836), donde publicó su crítica al estreno del drama *Alfredo*, de Pacheco, el 25 de mayo de 1835; *No me Olvides* (1837), que difundió su artículo “Las sociedades infantiles” el 24 de diciembre de 1837; *El Correo Nacional* (1838 y 1841), donde aparecieron, entre otros, su serie sobre “El clasicismo y el romanticismo”, en agosto y septiembre de 1838; *Gaceta de Madrid* (1838)<sup>12</sup>, *La Coalición*, de Badajoz (¿1840-1843?)<sup>13</sup>, *El Tiempo* (1846), *El Faro* (1847), *El País* (1849) y *La Época* (1849). Asimismo, fue promotor y orientador de los diarios *El Heraldo* (1842-1854) y *El Sol* (1842-1843), en este segundo caso desde París.

Donoso Cortés ingresó como funcionario en 1833 en la secretaría de Estado y despacho de Gracia y Justicia. Posteriormente, escribió *Consideraciones sobre la diplomacia* (1834), obra en la que se mostraba constitucionalista y defendía la intervención extranjera para frenar al ejército de don Carlos María Isidro, y *La Ley Electoral considerada en su base y en su relación con el espíritu de nuestras instituciones* (1835), en la que desarrollaba su sistema de las “aristocracias legítimas” basado en la “soberanía de la inteligencia”. En junio de este último año falleció su esposa, María Teresa Carrasco, con la que había contraído matrimonio en 1830. Este hecho, junto a la muerte de la hija de ambos en 1832, le afectó tanto que, pese a su juventud, no volvió a casarse.

A pesar de su ideología moderada, se puso al servicio del gobierno de Mendizábal, durante el que fue nombrado comisario regio en Cáceres y Badajoz para aplacar a la población sublevada en las dos provincias. El éxito le valió la Cruz y Placa de Caballero de número de la Orden de Carlos III y su ascenso a jefe de sección de la

---

<sup>11</sup> Eugenio de Ochoa (1840: I, 468) escribe que Juan Donoso Cortés “publicó el excelente periódico *El Piloto*, en cuya redacción le acompañó el señor Alcalá Galiano. Fue luego por algún tiempo director de la *Revista de Madrid*”. Por su parte, Suárez Verdeguer (1986: 62-63) sitúa su actividad al frente de la publicación entre los últimos meses de 1839 y primeros de 1840, basándose en tres hechos: en una carta de Donoso Cortés a Lista del 24 de septiembre de 1839 en la que le indicaba los temas sobre los que podía escribir para la *Revista*, en que Donoso llegó a París en el verano de 1840 y en que la introducción de los *Apuntes* está fechada en la capital francesa en julio de este año. Si nos atenemos a lo dicho por este autor, la labor de Donoso Cortés como responsable de la *Revista de Madrid* no fue posterior sino simultánea a la que desempeñó en *El Piloto*, puesto que, como veremos, este estuvo en el diario desde marzo de 1839 hasta el mismo mes del año siguiente. Sin embargo, en ningún anuncio de la *Revista* aparecido en *El Piloto* se indica que Donoso fuera director o hubiera pasado a tener ese cargo.

<sup>12</sup> Larios Mengotti (2003: 188-200) atribuye a Donoso Cortés algunos de los artículos de fondo publicados en la *Gaceta* durante 1838, aparte de los que insertó en este periódico en abril, septiembre y diciembre de ese año sobre Administración municipal, de los que ya dio noticia Alejandro Oliván.

<sup>13</sup> Román Gómez Villafranca (1977: 25-26, 65-66) recoge que Juan Donoso Cortés también escribió en estos años en el diario extremeño *El Grito de Septiembre*.

secretaría del Ministerio de Gracia y Justicia. Además, Donoso fue designado en mayo secretario del consejo de ministros y del Gobierno, puesto al que renunció.

El periodista fue elegido diputado por Badajoz en las Cortes convocadas por Istúriz para revisar el Estatuto Real, las cuales no llegaron a reunirse debido a la “sargentada” del verano de 1836. Meses después de este acontecimiento, concretamente el 22 de noviembre, Donoso Cortés inauguró la cátedra de Derecho Político del Ateneo de Madrid, en la que impartió un curso repartido en diez lecciones, la última de las cuales tuvo lugar el 21 de febrero de 1837 tras verse obligado a interrumpirlas por motivos políticos<sup>14</sup>.

En este año, cuando fue nombrado diputado por Cádiz, Donoso Cortés escribió el folleto *Principios constitucionales aplicados al Proyecto de Ley Fundamental*. En 1838, publicó en la *Revista de Madrid* las series de artículos *España desde 1834* y *De la Monarquía Absoluta en España*, que respondían a su inquietud de explicar los principios constitutivos de la monarquía española. Estos tres escritos supusieron el inicio de su distanciamiento de las ideas liberales, además del abandono de la filosofía racionalista.

El año siguiente, el periodista participó intensamente en la vida política, convirtiéndose en una suerte de eminencia gris que manejaba los hilos políticos. En julio de 1840, restituido en el Ministerio de Justicia y de nuevo diputado por Cádiz, obtuvo las licencias para viajar a Francia alegando motivos de salud. Allí recibió a María Cristina cuando esta debió salir de España tras el motín de Barcelona. Donoso Cortés redactó el *Manifiesto a la Nación Española* que dirigió desde Marsella la regente, quien meses después le encargó volver a nuestro país para lograr un acuerdo sobre la tutela de las infantas Isabel y Luisa Fernanda. Así, Donoso escribió en *El Correo Nacional*, días antes de que comenzara el debate en las Cortes, sobre *La incompetencia del Gobierno y las Cortes para examinar y juzgar la conducta de S.M. la Reina Madre Doña María Cristina de Borbón en su calidad de tutora y curadora de sus hijas augustas*.

Posteriormente, viajó a París para asistir a María Cristina como secretario

---

<sup>14</sup> Estas *Lecciones de Derecho Político* fueron editadas por la Compañía Tipográfica una a una en forma de cuaderno, y se recogen en todas las ediciones de las obras de Juan Donoso Cortés. A la venta en la librería de la viuda de Paz, el anuncio apareció en *El Porvenir* en el número 47, del viernes 16 de junio de 1837; en un suplemento al número 56, del viernes 30, y más adelante en los números 105, 112, 114 y 115, del lunes 21, martes 29 de agosto, viernes 1 y sábado 2 de septiembre, respectivamente. Además, Miguel Salvá les dedicó las “Variedades” del número 107, del jueves 24 de agosto.

personal. Aprovechando la caída de Espartero, regresó de nuevo a España en 1843, cuando se convirtió en diputado por Badajoz (cargo que ocupó durante cuatro legislaturas consecutivas) y defendió la mayoría de edad de Isabel II en el Parlamento. La nueva reina nombró a Donoso enviado extraordinario y ministro plenipotenciario en misión especial, por lo que volvió a la capital francesa en busca de la antigua regente. Escribió *Exposición a Su Majestad la Reina e Historia de la regencia de María Cristina*, publicada esta última en la *Revista de Madrid*, las cuales recogían un atisbo de comprensión hacia los carlistas.

A finales de 1843, Donoso se convirtió en profesor de la monarca, de la que devino secretario particular en la primavera siguiente. También en 1844, recibió la Gran Cruz de Isabel la Católica y fue elegido por cuarta vez diputado a Cortes. Como secretario de la comisión, se consagró al proyecto de reforma constitucional, que tomó forma con la Carta Magna de 1845. Este mismo año, recibió los títulos de marqués de Valdegamas y vizconde del Valle, además de ser nombrado Gran Oficial de la Legión de Honor en Francia y miembro del Consejo Real. Por considerar este cargo incompatible con la secretaría de Isabel, presentó su dimisión, distinguiéndole la reina como gentilhombre de la cámara con ejercicio. Durante más de un año y medio, no publicó ni habló, lo que puede explicarse por su distanciamiento con María Cristina debido al asunto de la candidatura del hermano de la regente para casarse con la reina. La defensa del mensaje de felicitación del Congreso a la joven por su boda con su primo don Francisco de Asís, en septiembre de 1846, supuso su regreso a la vida pública.

Los dos años siguientes fueron de crisis para Juan Donoso Cortés. La enfermedad y la muerte de su hermano Pedro en 1847 fueron un golpe decisivo para que abrazara plenamente la fe católica, lo cual reflejó en los artículos que publicó en *El Faro* en defensa de las reformas de Pío IX y en su *Discurso sobre la Biblia*, pronunciado en febrero de 1848 durante la ceremonia de entrada en la Real Academia de la Lengua. Las revoluciones de este año influyeron en sus ideas liberales, como se manifestó en ese momento en lo *Bosquejos históricos* y en los dos primeros volúmenes de sus *Obras Escogidas*.

El 4 de enero de 1849, Juan Donoso Cortés dictó en el Congreso su *Discurso sobre la Dictadura*, reflejo de su vuelco definitivo hacia la reacción y que tuvo gran eco dentro y fuera de España. En febrero se dirigió a Berlín para ejercer de embajador, cargo que ocupó hasta noviembre, cuando regresó a Madrid por motivos de salud. Durante este período, el diplomático se convirtió en un excelente observador de la

política española y europea.

El 30 enero de 1850, Juan Donoso Cortés pronunció en la Cámara su *Discurso sobre Europa*, en el que plasmó su cansancio por la lucha política. Este creciente desaliento le llevó a intervenir en las Cortes, justo once meses después, con su *Discurso sobre España*, que adquirió gran repercusión y popularidad en todo el continente. Sus palabras supusieron su ruptura definitiva con el partido moderado y el fin del gobierno de Narváez. Al día siguiente de su parlamento, el político escribió a la reina para presentar su dimisión como Consejero Real.

Ya en 1851 salió a la luz su famosa obra *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*, que fue traducida al francés, al italiano y al alemán y que generó mucha polémica en Europa. En febrero, el marqués de Valdegamas fue designado ministro plenipotenciario en París. En septiembre, fue nombrado Caballero Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, y un mes después, senador. A finales de este año, escribió uno de sus textos más importantes, la *Carta a María Cristina*, en la que intentó apartar a la familia real de la responsabilidad del mal que se estaba haciendo a España y a la monarquía.

En 1852, Juan Donoso Cortés escribió sus cartas a *El Herald*, al Príncipe de Metternich, al cardenal Fornari y al director de la *Revue de Deux Mondes*. El último documento de Juan Donoso Cortés fue la misiva a Pío IX, fechada el 24 febrero de 1853, en la que denunciaba las críticas recibidas a su *Ensayo*. Apenas dos meses y medio después, el 3 de mayo, el marqués de Valdegamas falleció aquejado de un problema cardíaco en París, donde se celebraron las exequias el día 7 en la Iglesia de Saint-Philippe-du-Roule. El cuerpo no llegó a Madrid hasta el mes de octubre, siendo trasladado el día 12 junto al de Moratín del cementerio de Fuencarral hasta la Real Iglesia de San Isidro. Años después, los restos de ambos fueron depositados en la sacramental de San Justo.

## 1.2. LA LABOR DE DONOSO CORTÉS AL FRENTE DE LOS DIARIOS

### 1.2.1. *EL PORVENIR*, SU PRIMERA EXPERIENCIA COMO DIRECTOR

Como fundador y director de *El Porvenir*, Juan Donoso Cortés se encargó de escribir a diario los editoriales políticos más destacados del periódico, que se publicó del 1 de mayo al 6 de septiembre de 1837. Aunque no iban firmados (como era habitual en la prensa de la época), en ellos se reconoce su estilo combativo a la par que doctrinal,

el cual se hace patente ya en el prospecto<sup>15</sup>. Estos artículos de fondo estaban dedicados principalmente a la evolución de la guerra carlista, a las medidas del Gobierno y a la Constitución de 1837, y en muchos de ellos se refleja el respeto y la lealtad que el periodista sentía hacia María Cristina, en un intento por justificar algunas de las actuaciones de la regente.

Además, durante su estancia en *El Porvenir*, Donoso Cortés escribió y firmó dos textos sobre temas literarios, los cuales analizaremos en el capítulo dedicado a la crítica teatral. El primero apareció en el número 12, con fecha del viernes 12 de mayo de 1837, con el título *Influencia política y social de María Tudor, drama de Víctor Hugo*, estrenado tres días antes en Madrid. Ya en el número 84, del viernes 28 de julio<sup>16</sup>, el diario recogió la crítica del drama histórico *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores, representado por primera vez el día 24.

Federico Suárez Verdeguer (1992a: 31) se pregunta qué razones llevaron a Juan Donoso Cortés a embarcarse con tanto empeño en la dirección de *El Porvenir* y, basándose en la *Noticia biográfica* que Gabino Tejado incluyó en la primera edición de sus *Obras*, ofrece dos datos que pueden explicarlo. El primero es que fue proscrito por el Gobierno de Calatrava en septiembre de 1836, declarándole “cesante por reforma” en la nueva distribución de destinos públicos. El segundo, relacionado con el anterior, es que el periodista se vio obligado en febrero de 1837 a suspender de manera brusca el curso de Derecho Político que impartía en el Ateneo, debido al temor a ser perseguido por sus adversarios políticos.

Una semana antes de su última lección, Donoso Cortés mantuvo una reunión con personas cercanas al periódico, que todavía tardaría dos meses y medio en salir. Esta proximidad en las fechas lleva a pensar que el trato recibido por parte del Ejecutivo progresista pudo influir para que se comprometiera con la lucha política desde las páginas de *El Porvenir*. De hecho, Donoso anunció su separación del diario en el número 103, del sábado 19 de agosto de 1837, coincidiendo con la caída del Gobierno

---

<sup>15</sup> Refiriéndose a la labor de Juan Donoso Cortés en *El Porvenir*, Nicomedes Pastor Díaz (1845: VI, 252-253) destacó: “Un sello particular de osadía y originalidad caracterizaba a los artículos de nuestro publicista [...]. Su mirada perspicaz abarca los hechos desde su más remoto y escondido origen hasta sus últimas consecuencias; nada se le escapa, no deja ningún cabo por atar, el asunto sale de sus manos exprimido hasta en sus más tenues filamentos. Por lo demás, tampoco le faltan muchas de las dotes del periodista; espontaneidad, una ironía sutil e incisiva, una impetuosidad característica de todos sus escritos, mucho laconismo a veces y cierta ufanía juvenil, cierta arrogancia caballeresca, que cuadra bien en la juventud inteligente”.

<sup>16</sup> Suárez Verdeguer (1992a: 47) dice que el artículo se difundió el viernes 20 de julio (el 20 de ese mes fue jueves).

de Calatrava.

“Habiendo sido presentada a S.M. la dimisión del ministerio que he combatido hasta ahora, estas serán las últimas líneas que escriba en *El Porvenir*”, apuntaba el diplomático. Junto a este aviso, se publicó otro en el que la redacción expresaba el deseo de que su marcha fuera temporal y señalaba que las doctrinas del periódico no cambiarían, siendo “la monarquía, la libertad, y las leyes” el objeto de sus escritos.

Sin embargo, no se tiene noticia de que Juan Donoso Cortés volviera y es poco probable, ya que *El Porvenir* cesó tan solo dieciocho días después. En su ausencia, los editoriales pudieron ser escritos por Juan Bravo Murillo y/o Dionisio Alcalá Galiano (hijo de Antonio, quien más tarde sería cofundador y redactor de *El Piloto*), que estaban entre los redactores y a quienes Eugenio Hartzenbusch (1993: 54) consideraba también promotores del diario. De hecho, en un artículo publicado por la *Gaceta de Madrid* a principios de agosto se aludía a Bravo Murillo como “empresario” del mismo, lo que significa que pudo desempeñar una función importante en él desde el principio, como lo confirma el hecho de que fuera detenido tras un problema de *El Porvenir* con las autoridades, el cual comentaremos más adelante y que motivó el referido texto de la *Gaceta*. Además, Alcalá Galiano ejercía como editor responsable en el momento en que Donoso Cortés dejó el periódico.

También es posible que, a la marcha de su director y fundador, alguien de su confianza hasta entonces ajeno a *El Porvenir* o cuya colaboración nos es desconocida en la actualidad accediera a la dirección o se encargara de los artículos de fondo, ya que el del último número, titulado *Arreglo del clero*, aparece suscrito con las iniciales P. R. S.<sup>17</sup>, que en principio no se corresponden con nadie relacionado con la cabecera. Este editorial y el del número 85 (sábado 29 de julio), llamado *Los ministros de la religión católica no son unos empleados civiles*, son los únicos que se publicaron con firma. En este segundo caso, el autor respondía a las iniciales P. L. y Donoso Cortés continuaba al frente del diario cuando se difundió. Esta circunstancia apunta a la posibilidad de que se tratara de una colaboración puntual, lo que podría extrapolarse al otro artículo de entrada.

---

<sup>17</sup> Otros artículos acerca de la misma cuestión pero sin firma habían aparecido desde finales de julio en los números 83, 86, 87, 88, 105 y 113 de *El Porvenir*.

### 1.2.2. NUEVO COMPROMISO POLÍTICO COMO LÍDER DE *EL PILOTO*

Al igual que hiciera en *El Porvenir*, Juan Donoso Cortés se comprometió al máximo con la causa moderada desde las páginas de *El Piloto* (el cual se publicó del 1 de marzo de 1839 al 13 de marzo de 1840), combatiendo diariamente a la oposición con sus editoriales. Por eso sorprende que en el número 120, con fecha del sábado 29 de junio de 1839, él mismo avisara de que “por consideraciones poderosas que nada tienen que ver con la política, dejo de tener parte desde hoy en la redacción de este periódico”.

Nada explicaba el periodista sobre esta repentina decisión, cuya razón tampoco aclararon sus compañeros, quienes al día siguiente se limitaron a insistir, en un breve párrafo a modo de editorial, en que la separación no tenía origen en la menor divergencia política, sino que “hace honor a la delicadeza personal del señor Donoso; y si bien nos inclinamos a creer excesiva su sensibilidad, no podemos culpar tan noble sentimiento”. Además, destacaban el “profundo dolor” que les había ocasionado esta resolución y manifestaban su esperanza de que, “satisfecho ya el primer impulso de su conciencia”, volvería a unirse a ellos “y no nos desampará en el momento decisivo de la lucha que con tanta habilidad ha empeñado y con tanto esfuerzo ha sostenido en defensa de los intereses sociales tan amenazados”.

Luis González Bravo desveló posteriormente en *El Guirigay* que Juan Donoso Cortés decidió retirarse después de que Antonio Alcalá Galiano, corresponsable de la redacción de los artículos de fondo, censurara duramente a Manuel José Quintana, gran amigo suyo, por cuestiones políticas<sup>18</sup>. No obstante, tal y como habían presagiado los redactores, el director de *El Piloto* volvió al diario, cuyo número 149, del domingo 28 de julio, contenía en la segunda página estas líneas:

Deseando poner al corriente a nuestros lectores de cuantas cuestiones tienen por su importancia el carácter de europeas, publicaremos desde el próximo mes de agosto sobre la interesantísima de Oriente una serie de artículos escritos por nuestro amigo D. Juan Donoso Cortés, que, como ya anunciamos, se separó de la redacción de este periódico por consideraciones absolutamente ajenas de la política. (*EPI*, 28-7-1839)

Dichos artículos —un total de diez, titulados “Cuestión de Oriente” y firmados— se publicaron en el espacio destinado a los editoriales todos los lunes y viernes del mes de

---

<sup>18</sup> Suárez Verdeguer (1992b: 74-75) explica los pormenores de esta polémica.



agosto y el lunes 2 de septiembre. Además, Suárez Verdeguer (1992b: 25-27) atribuye al político los dos textos que con el título “La transacción y la anarquía” se insertaron en *El Piloto* el 25 y el 27 de agosto, más la serie “De la intervención de los representantes del pueblo en la imposición de las contribuciones” (que apareció en las páginas del diario de la capital los días 8, 10, 12, 14 y 15 de noviembre) y los siete artículos denominados “Acontecimientos de Sevilla”, difundidos en febrero de 1840 (concretamente, los días 3, 5, 7, 9, 12, 14 y 16). A estos escritos debemos añadir la amplia reseña de la *Revista gaditana* que firmó como J.D.C. para las “Variedades” del número 246, del miércoles 6 de noviembre.

La labor de Juan Donoso Cortés en su segunda etapa en *El Piloto* no se limitó a estas colaboraciones, como lo demuestra el carácter de muchos de los editoriales publicados. Sin embargo, en los dos meses previos a su desaparición, cedió protagonismo a Antonio Alcalá Galiano, hasta el punto de que este se convirtió en el “principal y casi único escritor de los artículos de fondo”, como él mismo subrayaba en el número 330, del miércoles 29 de enero de 1840, y reiteraba en el 349, del lunes 17 de febrero, al indicar que escribía “casi todo” el periódico. En el número 338, del jueves 6 de febrero, aparte de señalar que sobre él cargaba todo el peso de redactar el diario, aclaraba que no tenía parte en dirigirlo y que, de hecho, con frecuencia ni veía ni sabía lo que en él se insertaba.

En efecto, observamos que durante esas semanas se multiplicaron los editoriales con una estrella (“★”) al final, signo que Alcalá Galiano utilizaba para distinguir sus escritos en *El Piloto*. Probablemente él fuera el autor de los artículos de fondo firmados como “★★”, cada vez más frecuentes, y de los tres que aparecieron suscritos como “★★★” (números 127, 133 y 318 del periódico, del sábado 6 de julio de 1839, viernes 12 del mismo mes y viernes 17 de enero de 1840, respectivamente). Además, en los textos de opinión hallamos la firma “X.” (números 52 y 133, lunes 22 de abril y viernes 12 de julio), y las iniciales J.S. (número 152, miércoles 31 de julio, “La elección de la mesa en Sevilla”) y E.E. (número 259, martes 19 de noviembre). Estas últimas correspondían a “un nuestro amigo y semihermano de redacción”, de acuerdo con lo que comentaba Alcalá Galiano en el editorial precedente. Aparte, es posible que Bravo Murillo, quien también tuvo un papel importante en *El Piloto*, le ayudara en la redacción durante la ausencia de Donoso Cortés en verano.

Asimismo, en el número 344 del diario, del miércoles 12 de febrero de 1840, encontramos unas iniciales significativas en un comunicado dirigido a *El Correo*

*Nacional*: F. de T., quien en el texto se definía como director de *El Piloto*. Por lo tanto, Juan Donoso Cortés no solo redujo considerablemente el volumen de sus editoriales en los dos últimos meses del periódico, sino que al parecer también abandonó la dirección, con toda seguridad volcado en la carrera electoral para la nueva legislatura.

## **2. APARICIÓN Y EVOLUCIÓN DE *EL PORVENIR***

### **2.1. LA LUCHA POLÍTICA AL LADO DE LOS MODERADOS**

Como he apuntado antes, el diario *El Porvenir* se publicó en Madrid durante cuatro meses en el año 1837: del lunes 1 de mayo al miércoles 6 de septiembre, cuando se refundió con *La España*, dirigido por Joaquín Francisco Pacheco. El prospecto se difundió diez días antes, el jueves 20 de abril, en el número 49 del periódico *La Verdad*, al que suprimió tras dos meses en la calle<sup>19</sup>. Este texto no está firmado, a diferencia del que antecede a la colección de *El Porvenir* de la Biblioteca Nacional.

El prospecto insertado en *La Verdad* está precedido de un párrafo breve en el que se adelantaba que “desde el 1º del mes entrante se publicará en esta corte un periódico de la tarde, titulado *El Porvenir*, del que será redactor principal *Don Juan Donoso Cortés*, profesor de derecho público del Ateneo”. Además, en el último número de *La Verdad* se difundió una advertencia que contenía tres anuncios distintos. Por un lado, se decía que el diario se suprimía y se refundía en *El Porvenir*, y que éste saldría desde el día siguiente. Por otro, se avisaba de que las suscripciones pendientes, tanto en Madrid como en las provincias, se cumplirían con el nuevo periódico hasta que terminasen los abonos, a pesar de la diferencia de precio (idea en la que se insistía en los dos primeros números de *El Porvenir*). Por último, se comunicaba a los suscriptores a *La Verdad* en Madrid, cuyo abono cumplía ese mismo día, que debían manifestar a los repartidores si querían suscribirse a la nueva cabecera.

El prospecto de *El Porvenir* fue elaborado por Juan Donoso Cortés y Rafael González Llanos, que firmaron como redactor principal y como redactor y editor responsable, respectivamente. En las primeras líneas, ambos establecían el objetivo de recoger los principios generales que habían de desenvolverse en las columnas de *El Porvenir*. Así, exponían los preceptos que habían de dirigir al periódico en sus

---

<sup>19</sup> Más adelante amplió la relación entre la redacción de *La Verdad* y la de *El Porvenir*. El primer diario se publicó en Madrid entre el 1 de marzo y el 30 de abril de 1837. La única colección se halla en la Biblioteca Nacional de España (BNE), pero solamente puede consultarse del número 31 al 59.

relaciones con los poderes del Estado: el Gobierno, las Cortes y la prensa periódica<sup>20</sup>.

Respecto al Ejecutivo, Donoso Cortés y González Llanos comentaban que la revolución de La Granja “asentó su estandarte en un suelo volcanizado y movedizo, porque estaba sembrado de escombros y cubierto de ruinas”. Con la sublevación de 1836, “todos los poderes que rodeaban el Trono sucumbieron: sucumbió la ley política del Estado: sucumbió el poder central que la debía su existencia, y quedó solitaria y silenciosa la Tribuna”; el Estatuto Real fue derogado y se restableció la Constitución de 1812, y se produjo un cambio de gabinete, recordaban. Hacía ocho meses que el Gobierno de Calatrava presidía “el destino de este pueblo sin ventura”, por lo que consideraban que era ya momento de que la prensa juzgase sus actos, y de que sus actos atestiguaran si el ministerio había comprendido su misión, y si ésta estaba cumplida.

Desde su ideología moderada, el director y el editor responsable de *El Porvenir* entendían que los progresistas habían menoscabado el crédito de la monarquía y habían implantado la anarquía. Los periodistas hacían un razonamiento histórico que rechazaba tanto el absolutismo del siglo XVII como el despotismo ilustrado apoyado por los filósofos del XVIII en respuesta a aquel, y obviaban las revoluciones europeas de 1820 y 1830 para defender la política del siglo XIX y apoyar el papel de la Corona:

El siglo XIX no cree en el dogma de Luis XIV, ni en el dogma de la filosofía; cree en la conciencia del género humano y en las lecciones de la historia. La razón nos dicta y la historia nos enseña que nunca se debilita el poder legítimo del Trono en beneficio de la libertad del pueblo: las facciones le combaten, y los facciosos le heredan.

*El Porvenir*, órgano de estos principios tutelares, estará dispuesto a defender y a vigorizar a todo ministerio en cuya bandera lea escritas estas palabras: “La libertad no vive a costa del poder legítimo, sino a costa de los poderes bastardos: no vive a costa del Trono, sino a costa de todas las facciones”. *El Porvenir* apoyará a todo ministerio que, consecuente con estos principios, crea que su misión es resistir a las ideas anárquicas con las ideas conservadoras y con la fuerza a la anarquía. (LV, 20-4-1837)

---

<sup>20</sup> En el editorial del primer número de *El Porvenir*, se incidía en la actitud que sus redactores mostrarían con las políticas del Gobierno y se explicaba por qué el diario se llamaba así: “El título que hemos adoptado para nuestro periódico no solo le distingue de los demás en el nombre, sino también y más principalmente en su objeto. Lastimada nuestra vista con el espectáculo de nuestras civiles discordias, fatigado nuestro espíritu con la contemplación melancólica de la lenta agonía que nos tiene abatidos y postrados en un lecho de dolores, comprimido nuestro pecho por la atmósfera que le rodea, y no brillando a nuestros ojos en medio de este vastísimo caos ni un débil destello de luz, nos hemos propuesto dirigirlos hacia el porvenir, por si conseguimos acaso que se encienda en nuestros corazones un rayo de esperanza”.

En cuanto a las Cortes Constituyentes, los responsables del diario señalaban que las circunstancias políticas les otorgaban “una poderosa dictadura”, y exigían una Carta Magna por encima de los intereses políticos como base para superar la contienda entre isabelinos y carlistas:

Su misión [de las Cortes] es acabar con esa guerra civil que es el escándalo del mundo, y el cáncer de la nación española; su misión es levantar una Constitución digna del siglo en que nace y del pueblo que la recibe, sobre los sepulcros de todos los partidos: su misión, en fin, es serenar todas las tempestades, y dotar de un poder fuerte a una sociedad emancipada. El Trono y la nación piden una bandera resplandeciente y pura, en cuyo derredor puedan darse agrupados un ósculo de paz todos sus hijos. Las Cortes deben levantar esa bandera y asentarla sobre cimientos eternos. Las Cortes deben decretar la salvación de la patria: la patria en cambio las decretará la gloria. (LV, 20-4-1837)

Donoso Cortés y González Llanos se detenían más en el tercer poder del Estado: la prensa. En este sentido, destacaban que, en una sociedad crispada, la prensa libre regulaba a los demás poderes y su carácter era “solemne y terrible”, ya que su misión era “encontrar la idea fecunda que ha de subyugar a los partidos que combaten, y ha de calmar la fiebre que estérilmente los devora”. “¡Felices los que combatiendo en esta noble arena pueden salvar con mano fuerte al Trono que sucumbe, y a la libertad que naufraga!”, exclamaban.

Así, los dos subrayaban que *El Porvenir* no estaría solo en esa “noble pelea”, ya que contaba con el apoyo de algunos periódicos moderados de la capital “redactados con una cabal inteligencia” y que habían sabido “emanciparse de la ignorancia común, de la común humillación, y del común envilecimiento”. No obstante, adelantaban que su diario adoptaría un camino diferente hasta cierto punto al seguido por los otros, refiriéndose probablemente a su mayor espíritu analítico y batallador, si bien aclaraban que en todas las grandes cuestiones combatiría entre sus filas.

En contraposición, Donoso y Llanos se referían a una prensa periódica que era “órgano de los principios disolventes, y de todos los dogmas absurdos y reaccionarios”. Ambos criticaban que en sus páginas no se discutían las nuevas bases en las que debía sostenerse la sociedad ni las claves de la política europea, sino que, presa de la agitación, únicamente decía al gobierno: “Marcha”, sin saber hacia dónde ni de qué forma, y lanzaba gritos vacíos de libertad:

Embriagada con los himnos robustos de los pueblos, la libertad no tiene oídos para escuchar los himnos pálidos y débiles de oscuros escritores. Otro es el objeto de la prensa en nuestros días: ese misticismo político que la condena a permanecer inmóvil y extasiada cuando pronuncia un nombre mágico y bello, la hace infecunda y estéril. La prensa periódica debe servir a la libertad explicándola; debe servirla siendo el reverbero ardiente en que se mire reflejada la inteligencia de un pueblo. La prensa periódica que no enseña, embrutece: la prensa periódica que no avanza al frente de los pueblos en el camino de la civilización, avanza al frente de los pueblos en el camino de la barbarie: y la barbarie mata a la libertad, no la sirve. (LV, 20-4-1839)

En definitiva, desde el prospecto de *El Porvenir* se reclamaba la labor didáctica y civilizadora de la prensa, así como su papel mediador entre la esfera política y el pueblo, ya que raras veces hacía uso de su “derecho de iniciativa”, lo que para Donoso y Llanos suponía “cometer un suicidio”. Por este motivo, los periódicos carecían de fuerza y se ceñían a resolver las cuestiones sin importancia promovidas por el Gobierno, mientras que abandonaban la resolución de los grandes problemas políticos y sociales, la cual ellos mismos debían proponer. Sin embargo, *El Porvenir*, además de seguir las sesiones de Cortes y los asuntos del ministerio, tendría una esfera de acción propia y ventilaría cuestiones “que ni los diputados ni los ministros ventilan”, anunciaban sus líderes. “Solo así la prensa periódica llenará sus altos destinos; porque ningún poder social puede contribuir eficazmente a la reorganización del Estado si no reúne el derecho de iniciativa al derecho de protesta”, resumían.

## 2.2. POLÍTICA, POLÉMICAS CON LA PRENSA Y LITERATURA

Bajo el epígrafe “Redacción de este Periódico”, Juan Donoso Cortés y Rafael González Llanos enumeraban las diferentes secciones de las que constaría *El Porvenir*: “Artículos de fondo”, “Polémica de la prensa”, “Variedades”, “Cortes”, “Noticias nacionales y extranjeras” y “Folletín”, apartados que compartía en esencia con los periódicos de la época y que también incluiría *El Piloto*. Tras señalar que el diario apostaba por la variedad de las materias y por su acertada distribución, los periodistas comentaban el contenido de cada una de ellos.

Para comenzar, Donoso Cortés y González Llanos destacaban que “la política ocupará el primer lugar en sus columnas, porque ocupa el primer lugar en todas las imaginaciones”. Así, explicaban que “esta vastísima ciencia” sería tratada en los

artículos de fondo de *El Porvenir* desde dos perspectivas diferentes: la filosófica, que prestaría especial atención a los principios que la constituyen; y la práctica, la cual se centraría en los debates derivados de la acción de las Cortes, de los ministros y de los propios periodistas. Dichos artículos –añadían– estarían guiados por la lógica y por la “unidad y fecundidad en la doctrina”.

A continuación, el director y el editor responsable del periódico adelantaban que levantarían alguna vez el pensamiento a la contemplación de la política europea, puesto que “lanzados hoy los pueblos en unos mismos rumbos, ligados por una lazada común, gravitando hacia un mismo porvenir, y cumpliendo un solo destino” era imposible conocer y comprender el pasado, el presente y el futuro del movimiento político y social de una nación si no se analizaba la situación de las demás.

Respecto a la sección “Polémica de la prensa”, Donoso y Llanos comentaban que, como *El Porvenir* estaría “forzosamente” en contacto con los demás periódicos, “con frecuencia” se verían obligados a combatir las doctrinas “absurdas, disolventes y peligrosas” de sus adversarios y a defender las suyas propias contra sus enemigos. Asimismo, manifestaban que en este apartado también consignarían las opiniones de los diarios franceses sobre los asuntos españoles y política general, para que los lectores pudieran juzgar la manera en que se analizaban las cuestiones de nuestro país fuera de nuestras fronteras y hacerse una idea exacta del movimiento político de Europa. La revisión de los números de *El Porvenir* revela que los periódicos de la oposición con que mantuvo las discusiones más acaloradas fueron el *Eco del Comercio* y *El Patriota*.

En cuanto a las “Variedades”, los responsables del diario la consideraban una sección especial para el examen detenido de cuestiones interesantes de Jurisprudencia, Economía pública, Administración y crítica literaria, cuyo conocimiento creían necesario para “adquirir en el orden moral y político ideas precisas, luminosas y justas”. En este punto, apelaban de nuevo al ánimo combativo y a la función pedagógica de la prensa, al afirmar que “es a un mismo tiempo para el mundo civilizado un palenque en donde se combate, una tribuna en donde se discute, y una cátedra en donde se explica”.

Además, *El Porvenir* dedicó parte de sus páginas a difundir los debates del Congreso (todavía no funcionaba el Senado), tan “interesantes” y tan “dramáticos” en un momento de máxima tensión política. Juan Donoso Cortés y Rafael González Llanos se comprometían en el prospecto a insertar, de forma íntegra, “los discursos más notables de los oradores, en aquellas discusiones tormentosas que sean capaces de excitar por su naturaleza la atención de los filósofos, y de cautivar la de los pueblos”.

De hecho, subrayaban que el periódico saldría por las tardes para aunar dos ventajas: llevar a las provincias las noticias del mismo día en que veía la luz, y publicar íntegros los discursos destacados de la sesión de Cortes del anterior más un análisis razonado de la del día en que saliera.

Para cumplir este objetivo respecto a las discusiones en la Cámara baja, el diario difundió varios suplementos con transcripciones de las mismas. Con el número 56, correspondiente al viernes 30 de junio de 1837, se publicaron tres de ellos para compensar a los suscriptores por varios días en los que *El Porvenir* no apareció debido a problemas políticos, los cuales trataremos más adelante. En estos tres suplementos se recogen los debates del sábado 24 al miércoles 28 de junio, además del texto de la nueva Constitución, avisos oficiales y un anuncio de las *Lecciones de Derecho Político* de Donoso Cortés. El siguiente se divulgó junto al número 65, del domingo 9 de julio, con la sesión de Cortes del día anterior, mientras que los dos últimos se difundieron con el número 95, del viernes 11 de agosto, y copian las sesiones de los días 7 y 8 de ese mes. A todos ellos hay que sumar el suplemento al número 38, con fecha del miércoles 7 de junio, que reproduce en dos páginas el Proyecto de Ley Electoral.

*El Porvenir* también insertaba en sus columnas noticias del Reino y extranjeras. En el prospecto, su director y su editor responsable afirmaban que se habían buscado “corresponsales dignos de crédito, y que por su posición deben estar bien enterados de todos los acontecimientos que ocurran en los respectivos puntos en donde residen”, garantizando así que llegaría a los lectores cualquier hecho “digno de memoria”, ya se refiriera a España o al extranjero. Incluidas en estas secciones estaban las “Noticias de la frontera” y la “Correspondencia de *El Porvenir*”, completando la cobertura de información los “Actos oficiales” (más tarde “Documentos oficiales”).

Por último, Donoso Cortés y González Llanos presentaban el popular “Folletín”, que se proponían publicar “los más de los días” por juzgar que la variedad era la principal dote de un periódico. El tono de la sección sería más reposado que el de las otras, pero sus asuntos “no dejarán de procurar la instrucción, porque procuren el agrado”. Así, adelantaban los contenidos que en ella se publicarían, a los que debemos añadir los análisis de carácter histórico y las críticas teatrales y de ópera:

Unas veces romperemos la gravedad del periódico con artículos satíricos, pero decorosos y urbanos: otras con composiciones poéticas que ofrece a nuestra disposición uno de los más raros ingenios de nuestro país y nuestra época [Gregorio Romero Larrañaga]: otras con noticias biográficas de los personajes más célebres de Europa: otras con novelas de poca extensión, ya originales, ya traducidas de los mejores novelistas de la Francia: y otras en fin con los cuentos fantásticos de Hoffmann, en España desconocido, pero que habiendo tenido en Alemania su cuna, conserva un nombre claro y glorioso en la Europa, por la originalidad de su invención, por la magia de sus tintas, por la ligereza de su estilo, por el interés de sus fábulas, por la fantástica vaguedad de sus cuadros, y por su suave toque en los detalles. (LV, 20-4-1837)

A todas estas secciones, *El Porvenir* sumaba los “Comunicados” y los “Remitidos” y, con menos frecuencia, la “Miscelánea” y las “Publicaciones”, con reseñas de libros. Asimismo, sus responsables insertaban un apartado de “Última hora” o “Alcance” cuando la relevancia de los acontecimientos ministeriales y de la guerra así lo exigía. Los “Anuncios” (generalmente de libros y de prensa periódica), las cotizaciones de los valores de la bolsa de Madrid y la cartelera teatral se recogían en la última página de cada número, si bien no eran apartados fijos, pues, como ocurriría después con *El Piloto*, quedaban reducidos o eliminados en favor de la información y del análisis político, satisfaciendo así el diario sus aspiraciones críticas y formativas.

### 2.3. CARACTERÍSTICAS DE LA SUSCRIPCIÓN

A continuación del prospecto de *El Porvenir*, se comunicaba que el periódico se publicaría todas las tardes desde el 1 de mayo de 1837 en un pliego de papel del mismo tamaño y clase, es decir, cuatro páginas de 0,379<sup>m</sup> x 0,267<sup>m</sup> (Hartzenbusch, 1993: 54). Sin embargo, en los números aparecidos entre el jueves 25 y el domingo 28 de ese mes, se avisaba a los suscriptores de que el diario se publicaría por las mañanas desde el 1 de junio, así como que habría cambios en la tipografía.

Respecto al precio, se informaba de que la suscripción a *El Porvenir* durante medio año tenía un coste de 100 reales de vellón para los abonados de Madrid, llevado a casa de los lectores, y de 120 reales para las provincias, con franco de porte. En el caso de que el alta fuera para tres meses, la tarifa era de 54 reales para la capital y de 66 para las provincias. Para el período de un mes, el precio era de 20 reales para los lectores de Madrid y de 24 para los de provincias. Si los suscriptores residían en América, debían



pagar 12 reales de plata por recibir la publicación. Asimismo, se apuntaba que insertar comunicados y anuncios tenía un coste de un real por línea. Además, en las portadas se recogía que el precio general era de 10 cuartos, el cual se mantuvo, como el resto de las tarifas, durante los cuatro meses en los que salió el periódico.

También se conservaron a lo largo de ese tiempo los puntos de suscripción. Según se indica en el prospecto y en la cabecera de cada número, *El Porvenir* se suscribía en Madrid en las librerías de don Tomás Jordán, situada en la Puerta del Sol número 7, y de la viuda de Cruz, frente a las gradas de San Felipe El Real; en Alicante, en la librería de Carratalá; en Badajoz, en la de la viuda de Carrillo; en Burgos, Arnaiz. En Galicia, el diario tenía dos ciudades de suscripción: La Coruña, concretamente, en la librería de Pérez y en la administración de Correos; y Lugo, en la de Pujol y Masía. En Málaga, en la librería de Quincoces; en Pamplona, en la de Longás; en Toledo, en la administración de Loterías; y en los demás puntos del Reino, en Correos. Igualmente, en las portadas figura que se aceptaban abonos desde el día 1 y 16 de cada mes, lo que se recordaba siempre con un aviso destacado en los números correspondientes.

Volviendo a las advertencias publicadas a finales del mes de mayo en las páginas de *El Porvenir*, en ellas se explicaba que el cambio a la difusión matinal estaba motivado por ofrecer una mayor comodidad a los abonados de Madrid, si bien se aclaraba que la medida no provocaría ningún perjuicio a los de las provincias, más bien al contrario, ya que recibirían el diario con un día de adelanto a todos los demás periódicos de la mañana y con una información más completa de la sesión de Cortes. A esta mejora en los contenidos se añadían modificaciones tipográficas para corresponder a la buena acogida que *El Porvenir* había tenido entre el público, de acuerdo a lo que se exponía<sup>21</sup>. Aparte, desde el periódico reafirmaban el propósito expresado en el prospecto de “demostrar la incoherencia, la extravagancia, la tendencia anárquica de las doctrinas del partido dominante”, y se comprometían a profundizar en su tarea investigadora y de análisis dispuestos a “presentar el cuadro de un sistema político y social completo, a deducir sus consecuencias lógicas, y a inculcar la necesidad de su desarrollo progresivo”. Por último, se adelantaba que *El Porvenir* publicaría una

---

<sup>21</sup> En la primera página del número 28 de *El Porvenir*, con fecha del domingo 28 de mayo, se comentaba en un suelto: “No creen los redactores del *Eco* que podremos llenar nuestras promesas; torpemente se equivocan. En cuanto a lo de suscripciones... vaya un consuelo: podremos asegurarles que ningún periódico de Madrid reunió tantas en su primer mes de publicación. El señor administrador de correos podrá ilustrarles si gustan, y si no con el mayor placer les mostraremos nuestros libros. Tengan paciencia, y mañana les diremos quiénes somos *nosotros*: veremos quiénes son *ellos*”.

colección de folletines y varios artículos de variedades acerca de diversiones públicas, teatro, corridas de toros, Calderón de la Barca y consideraciones históricas sobre la Guerra Carlista, y en efecto se cumplieron estas previsiones en números sucesivos.

#### 2.4. LA REDACCIÓN DE *EL PORVENIR*, CONTINUADORA DE *LA VERDAD*

La redacción de *El Porvenir* se encontraba en la calle Prado, número 31, cuarto bajo, conforme a lo que se indica en todas las portadas del periódico. Como he comentado arriba, su prospecto se publicó en *La Verdad* diez días antes de su aparición. En el último número de ese diario, con fecha del domingo 30 de abril de 1837, Rafael González Llanos firmaba como “redactor-editor” unas líneas de despedida en nombre de todos sus compañeros:

##### A NUESTROS LECTORES

Acordes en principios y ligados por amistad particular con don Juan Donoso Cortés, hemos resuelto auxiliarle con nuestro débil esfuerzo en la redacción de *El Porvenir*, ayudados además de otros escritores bien conocidos en España y estimados por su vasta erudición. De hoy más no ofreceremos a nuestros lectores el estéril entretenimiento que habrán podido encontrar hasta ahora en nuestros artículos, porque más útil será en lo sucesivo el fruto que deben recoger con el estudio de las luminosas doctrinas que se publicarán en *El Porvenir*; pero a lo menos también nosotros experimentaremos el placer de haber contribuido y de continuar contribuyendo, con escasas facultades, sí, pero con la intención más pura y desinteresada, a la propagación de los que conceptuamos buenos principios [...]<sup>22</sup>. (LV, 30-4-1837)

Estas líneas demuestran la estrecha relación entre los periódicos *La Verdad* y *El Porvenir*, en el que, como ya he indicado, González Llanos ejerció también la doble función de redactor y editor responsable, cargo que tuvo que dejar apenas dos meses después de la salida de *El Porvenir* por una agresión sufrida tras la denuncia de un

---

<sup>22</sup> “Sí; algunas veces nos hemos sorprendido con la tenaz oposición que nos han hecho nuestros contrarios políticos, y deteniéndonos agitados en medio del camino nos hemos preguntado a nosotros mismos: ¿iremos errados? Entonces meditábamos más y más sobre nuestras doctrinas, y un convencimiento íntimo, profundo, disipaba nuestras dudas, y seguíamos impávidos el sendero que anticipadamente nos habíamos trazado. Por él continuaremos toda la vida, sean los que fueren los peligros que la amenacen; y si de este modo cumplimos al mismo tiempo con las inspiraciones de nuestra conciencia y con los deseos de nuestros indulgentes lectores, nos creeremos satisfechos con usura del trabajo que para conseguirlo empleamos. ¡Felices todos si la patria, entre tantas dudas y agitaciones, arriba al puerto de salvación a despecho de las espantosas tormentas que la combaten!”, rezaba el resto del texto.

artículo, cuestión sobre la que volveremos. En el caso del primer diario, figura como tal con las iniciales R. G. Llanos desde el número 40, del martes 11 de abril, en el que se avisaba en la primera página: “Desde hoy la dirección de la VERDAD corre a cargo de su editor”<sup>23</sup>.

Además, el párrafo destacado sugiere una cuestión: ¿qué grado de implicación tenía Juan Donoso Cortés con *La Verdad*? En su estudio sobre los artículos políticos de *El Porvenir*, Suárez Verdeguer (1992a: 11-12) afirma que “desempeñó un papel tan importante que no poco de los editoriales del periódico se le pueden atribuir sin sombra de duda”, poniéndole al frente del equipo directivo junto a Rafael González Llanos y Juan Bravo Murillo. Sin embargo, en su análisis sobre *El Piloto*, se refiere simplemente a las “colaboraciones” de Donoso Cortés en *La Verdad*. A mi juicio, el hecho de que los redactores de este diario se refiriesen a él, en el número 52, como “nuestro amigo D. Juan Donoso Cortés” probaría que no era el director y que su labor era menos relevante que en *El Porvenir*. No obstante, la terna de nombres confirma que éste era continuación de aquel, pues ya he apuntado que Donoso Cortés contó con Bravo Murillo como empresario y redactor del nuevo diario e incluso que pudo ser cofundador. Completó la dirección de *El Porvenir* Dionisio Alcalá Galiano, sin relación aparente con *La Verdad* pero al que también señalamos como posible promotor del segundo periódico, además de ser redactor y uno de sus editores responsables.

Otro escritor que pasó de un diario a otro fue Santos López Pelegrín, Abenamar (Ochoa, 1840: II, 639), quien se encargó de los folletines políticos y de la crónica taurina de *El Porvenir*, aunque también escribió dos artículos sobre estrenos de obras teatrales. También fue redactor de ambos Luis José Sartorius (quien firmó en el nuevo periódico tres folletines sobre literatura y el Liceo), como explicaba el autor anónimo de su *Historia periodística, parlamentaria y ministerial* (1850: 10), que consideraba a Juan Bravo Murillo el “hombre providencial” del futuro ministro, la persona que “condujo cariñosamente al niño a disputar con los doctores al templo de *La Verdad*”. “Una mañana entraron en el templo los señores don Juan Donoso Cortés y don Dionisio Alcalá Galiano y el nombre de *La Verdad* que estaba escrito en el frontispicio fue

---

<sup>23</sup> En el número anterior, del domingo 9 de abril de 1837, el diario publicaba la siguiente advertencia: “Aunque los redactores y al mismo tiempo empresarios de la Verdad se han propuesto responder por sí propios de sus artículos ante el jurado, no siendo ninguno editor trataron de confiar este cargo a una persona que reuniese las garantías legales. El señor alcalde constitucional, juez incompetente, no se conformó con la persona presentada para este objeto y en consecuencia es posible que se suspenda un día o dos, a lo más, la publicación de este periódico con sentimiento de la empresa”.

sustituido por el más pretencioso de *El Porvenir*. Aquí continuó el señor Sartorius sus artículos de costumbres y crítica literaria, sin atreverse todavía a acometer la profanidad de ocuparse en ellos de ningún mal ministro”, proseguía el biógrafo, quien, por otra parte, en estas líneas situaba a Donoso Cortés fuera de *La Verdad*, o al menos fuera de un puesto de relevancia.

También formó parte de *El Porvenir* Agustín Pacheco, responsable de la correspondencia administrativa, según reveló su hermano, Joaquín Francisco, en el número de *La España* del 3 de agosto de 1837, tras la detención de varios miembros del diario de Donoso, hechos que abordaremos más adelante. El propio Joaquín y el abogado Manuel Pérez Hernández pudieron estar relacionados de alguna manera con el periódico, a tenor de lo que decía José Zorrilla en sus memorias al recordar el encuentro con su director la misma noche del entierro de Larra, si bien no existen otros indicios que permitan confirmarlo:

No sé quién me llevó a las diez a casa de Donoso Cortés, que aún no era el marqués de Valdegamas: allí encontré a Nicomedes Pastor Díaz y a don Joaquín Francisco Pacheco, quienes, con el conocido jurisconsulto Pérez Hernández, estaban tratando de publicar su periódico *El Porvenir*. (Zorrilla, 1880: 39)

#### 2.4.1. EL EQUIPO DIRECTIVO

##### 2.4.1.1. JUAN BRAVO MURILLO

Las colaboraciones de Juan Bravo Murillo (1803-1873) en *El Porvenir* versaron siempre sobre jurisprudencia. La primera trata de los recursos de nulidad y fue publicada en las “Variedades” del número 5, del viernes 5 de mayo de 1837, con su nombre y apellidos. Las siguientes forman una serie de artículos sobre la organización de tribunales y aparecieron sin firma en la misma sección de los números 45, 48, 49, 50, 54, 57, 71 y 76 del diario, correspondientes al miércoles 14, sábado 17, domingo 18, lunes 19, viernes 23 de junio, sábado 1, sábado 15 y jueves 20 de julio, respectivamente. Suárez Verdeguer (1992a) no menciona estos textos anónimos, pero considero que se pueden atribuir a Bravo Murillo por marcar su asunto una línea de continuidad respecto al que se aborda en el que sí está suscrito. Además, firmó una carta explicando su detención tras un problema del periódico con las autoridades, la cual se insertó en el número 93, del domingo 6 de agosto.

Juan Bravo Murillo nació el 9 de junio de 1803 en Fregenal de la Sierra (Badajoz)<sup>24</sup>. Estudió Teología y Derecho en la Universidad de Sevilla entre 1815 y 1820, año en que se trasladó a Salamanca para seguir formándose como jurista. En 1825 volvió a la capital hispalense para preparar la oposición para la cátedra de Instituciones Filosóficas, la cual desempeñó hasta 1834, cuando fue nombrado fiscal de la Audiencia de Cáceres. En 1835 rechazó ejercer este cargo en Oviedo, centrándose desde entonces en su profesión como abogado. Al año siguiente ya estaba en Madrid, dedicado a su bufete y al *Boletín de Jurisprudencia y Legislación*, el cual redactaba junto a Joaquín Francisco Pacheco, con quien también publicó el periódico *Crónica Jurídica*<sup>25</sup>.

La carrera política de Bravo Murillo comenzó en el año 1836, cuando logró el escaño por Sevilla, que perdió tras el motín de La Granja. Fue diputado del partido moderado por la misma ciudad en 1837, por Ávila en 1840 y por Badajoz, representando al distrito de Fregenal, en varias ocasiones desde 1843. El duque de Frías le ofreció en 1838 su primer puesto político de responsabilidad, el ministerio de Gracia y Justicia, pero lo rechazó. Obligado a emigrar tras el pronunciamiento del general Espartero en 1840, se instaló en París durante tres años. Ya en 1845, apoyó el proyecto constitucional moderado e intervino en el asunto de la boda de Isabel II. En 1847 ocupó dos carteras: la de Gracia y Justicia, en el gabinete del duque de Sotomayor, y la de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, en el Gobierno de Narváez. Estuvo al frente de este ministerio hasta 1849, cuando pasó al de Hacienda, del que dimitió en noviembre de 1850. Dos meses después se convirtió en presidente del Consejo de Ministros, cargo que ostentó hasta diciembre de 1852. Durante su mandato, presentó un proyecto de reforma constitucional tan restrictivo que encontró la oposición de los propios moderados, lo que le llevó a dimitir y marchar otra vez a Francia. Regresó para presentarse a las elecciones, pero vivió de nuevo en el extranjero durante el Bienio Progresista.

Bravo Murillo fue presidente del Congreso en 1858. Obtuvo su escaño por Badajoz en las primeras elecciones de este año, pero decidió no presentarse a las convocadas para el 1 de diciembre. Esto supuso su retirada de la vida pública, aunque

---

<sup>24</sup> Esta biografía es un extracto de la entrada dedicada a Juan Bravo Murillo en el *Diccionario biográfico de parlamentarios de Andalucía 1810-1869*, dirigido por Diego Caro Cancela (Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2010, pp. 260-265).

<sup>25</sup> El *Boletín* se publicó durante seis meses en 1836 pero reapareció en enero de 1840, de acuerdo con el anuncio del número 318 de *El Piloto*. En 1839, Bravo Murillo y Pacheco redactaron la *Crónica Jurídica*, continuación de aquel y el cual también se anunció en varias ocasiones en el diario de Donoso Cortés.

antes ya había renunciado a tomar posesión como miembro de la Real Academia de la Historia (1853) y de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas (1857). Tan solo aceptó ser senador vitalicio, cargo que le fue concedido en 1863. Diez años más tarde, el 10 de enero de 1873, moría en Madrid. Él mismo recopiló sus escritos sobre economía y política en sus *Opúsculos*. Además, fue redactor en los diarios *La Abeja*, *El Mundo*, *El Correo Nacional*, *El Faro*, *El Pensamiento Español* y *La Defensa de la Sociedad*, aparte de sus colaboraciones con Donoso Cortés y con Pacheco

#### 2.4.1.2. RAFAEL GONZÁLEZ LLANOS

El paso de Rafael González Llanos (1804-1845) por *El Porvenir* estuvo acompañado de la polémica. Además de las dificultades que atravesó como editor responsable, se vio envuelto en una controversia personal con el diputado Juan de Muguiro e Iribarren, quien le acusó, el mismo día de la proclamación de la Constitución de 1837 y delante de los miembros de la 6ª compañía de granaderos, de la que González Llanos era capitán, de estar en contra de la Carta Magna. El propio redactor se encargó de revelar los hechos, alegando un ultraje a su honor, en dos cartas publicadas en los números 51 y 54 del periódico, del 20 y del 23 de junio, la segunda en respuesta a otra que el político y también militar remitió el día 21 al *Eco del Comercio* y que este diario insertó el día 22.

Nacido en Avilés (Asturias) el 27 de febrero de 1804, Rafael González Llanos se graduó como Subteniente en la Academia de Artillería de Segovia en 1823 (Suárez Fernández, 1955: IV, 315-316; Gil Novales, 2010: II, 1380<sup>26</sup>). Siete años después, se instaló con su esposa en Madrid, donde fue archivero del duque de Medinaceli y se dedicó a investigaciones históricas y al periodismo.

Aparte de ser redactor y editor en *La Verdad* y en *El Porvenir*, colaboró en *La Abeja*, *El Nalón* de Oviedo y la *Revista de Madrid*. En el número 8 de la publicación asturiana se publicó, en mayo de 1842, su estudio *Proyectos industriales del Excmo. Sr. Marqués de las Marismas*, mientras que en la de la capital difundió en 1844 y 1845 su *Examen paleográfico-histórico del código y código del Espéculo o Espejo de todos los derechos*, en el que defendía la autenticidad del fuero de Avilés y sacaba a la luz el

---

<sup>26</sup> Los datos biográficos que aporporto, salvo los referidos a su actividad política y en el Ateneo, están recogidos de estos dos autores.

texto por primera vez<sup>27</sup>.

Además, Rafael González Llanos fue elegido diputado suplente por Oviedo en la primavera de 1843, de acuerdo con el histórico publicado en la página web de la Cámara baja, y también socio del Ateneo, según consta en la “Lista alfabética de los Señores Socios del Ateneo Científico de Madrid en 31 de enero de 1844” que podemos encontrar en la web de la institución. Murió en la capital en el año 1845<sup>28</sup>.

#### 2.4.1.3. DIONISIO ALCALÁ GALIANO

Raquel Sánchez García, en su tesis doctoral sobre Antonio Alcalá Galiano, destaca (1999: 191) que su hijo Dionisio se labró “una cierta reputación como periodista político y era considerado uno de los jóvenes más despiertos y más inteligentes de aquel tiempo”, a lo que añade que “sus relaciones eran estrechas con jóvenes artistas y escritores como los Madrazo, Espronceda o Larra”. Sin embargo, se desconoce buena parte de su biografía, salvo que escribió *Breve defensa del Ministerio de 15 de mayo de 1836* y *Cuba en 1858*, más algunos datos que aporta esta investigadora y los que destacaba el propio Antonio en sus *Apuntes* (1865).

Dionisio Alcalá Galiano y Aguilar nació en el año 1811, según se deduce de la obra de su padre (p. 21), y murió en 1860, de acuerdo con la fecha indicada por la Biblioteca Nacional en los registros de sus dos libros. Antonio recordaba que escribió junto a su hijo en *El Observador* y el *Mensajero de las Cortes*, así como que, en 1835, Dionisio fue detenido y encarcelado durante un mes por una agresión a Francisco Martínez de la Rosa de la que en absoluto fue culpable (pp. 24-25). Por su parte, Sánchez García apunta que Dionisio era fruto del primer matrimonio de Antonio, a quien acompañó al exilio (p. 43), y que fue miembro de la sección de Literatura del Liceo, de la que su padre era vocal (p. 254). También comenta que ambos salieron de *La Revista Española* en 1836 tras publicar Antonio un artículo que desaprobaba las

---

<sup>27</sup> *Revista de Madrid*, segunda época, tomos VI (pp. 318-342), VII (pp. 43-83, 244-277, 313-364) y VIII (pp. 142-144, 189-225). El texto del fuero se reproduce en las pp. 267-275, 314-322 y 328-331 del tomo VII. Tanto Suárez Fernández como Gil Novales aluden a esta investigación pero no ofrecen la localización exacta, mientras que otros autores dan una referencia errónea, lo que me llevó a revisar los ejemplares de la revista. Años después, en 1865, Aureliano Fernández-Guerra y Orbe puso en duda este trabajo en *El Fuero de Avilés: discurso leído en Junta pública de la Real Academia Española, para solemnizar el aniversario de su fundación*, Madrid, Imprenta Nacional.

<sup>28</sup> En el número 1.121 de *La Posdata. Periódico Joco-Serio*, del miércoles 1 de octubre de 1845, se publicó el siguiente suelto: “Por el correo de ayer hemos sabido la muerte de don Rafael González Llanos, acaecida en Madrid, natural de este pueblo [Avilés]; causó un sentimiento general, porque era uno de los hijos que la hacían honor. Su familia llora la pérdida de este joven”.

actuaciones de Mendizábal (p. 204). Además, revela que, años después, Dionisio se vio obligado a salir de España “por un oscuro asunto”, residiendo varios años en Cuba, donde escribió para el *Diario de la Marina* (p. 43).

Respecto a su labor en *El Porvenir*, Dionisio Alcalá Galiano fue redactor además de formar parte de la cúpula directiva y de ser uno de sus editores responsables. En el folletín del número 24, del miércoles 24 de mayo, firmó con sus iniciales una crítica sobre el estreno del drama *El paje*, de Antonio García Gutiérrez.

#### 2.4.2. ABENAMAR: POLÍTICA, TOROS Y TEATRO

Detrás de este seudónimo se esconde Santos López Pelegrín (1800-1845), quien se hizo conocido a través de la dirección y redacción de *El Mundo*, diario que él mismo fundó y que apareció del 1 de junio de 1836 hasta febrero de 1840, tras una breve suspensión a finales del año anterior (Hartzenbusch, 1993: 64)<sup>29</sup>. También tuvieron mucha repercusión sus colaboraciones con Antonio María Segovia, El Estudiante, quien posteriormente escribiría los folletines políticos de *El Piloto*. Junto a él publicó los periódicos *Nosotros* (1838) y *Abenamar y El Estudiante. Capricho periodístico* (1838-1839) y la *Colección de artículos satíricos y festivos* (1840).

Popular ante todo por sus críticas sobre toros, Abenamar era también poeta y comentarista político. El periodista desarrolló estas tres facetas en *El Porvenir*, diario en el que se encargó de la crónica taurina y de los folletines políticos, escritos todos en “letrillas” en verso excepto el titulado “Paciencia y barajar” (número 107, miércoles 23 de agosto de 1837). Su primer artículo fue una letrilla política y apareció en el número 7, del domingo 7 de mayo, mientras que el último fue una crónica de toros y se difundió el día que cesó *El Porvenir*. En total, López Pelegrín publicó en este periódico una docena de folletines taurinos y otros tantos de tema político, algunos de ellos anónimos. Su “Letrilla tártara” del número 79 (domingo 23 de julio) la firmó como “Un tártaro de Tataria”.

Además, Abenamar tuvo ocasión de mostrar sus cualidades como crítico teatral con dos artículos: uno sobre el estreno del drama *Fray Luis de León*, de José de Castro y Orozco, insertado en el número 101 de *El Porvenir*, del jueves 17 de agosto, y otro sobre las obras francesas *La cruz de oro* y *Padre e hijo*, difundido en el número 111, del

---

<sup>29</sup> La colección de la BNE termina en el número 1.064, del martes 1 de octubre de 1839.



lunes 28 de agosto. Asimismo, en los números 3 y 4 del diario, del 3 y 4 de mayo, se publicaron fragmentos de su novela *El desterrado*.

Con sus folletines políticos, López Pelegrín aportó un toque de humor y socarronería a las páginas de *El Porvenir*, como contrapunto al carácter doctrinario y recto de los editoriales. En ellos atacaba las actuaciones de los ministros, al igual que hacía en *El Mundo*, y recogía las polémicas que el diario de Donoso Cortés tenía con el *Eco del Comercio* y *El Patriota*. El escritor vertía sus opiniones incluso en sus críticas taurinas, un rasgo realmente original con el que siempre sorprende y divierte al lector. En el número 83, del jueves 27 de julio, se atrevió incluso a hacer un “Fragmento de una fiesta de toros” al estilo del Romanticismo, en el que manifestaba irónicamente su concepto de esta escuela. También aludía a ella anteriormente en la “Letrilla de la letrilla” del número 36, del lunes 5 de junio: “Si yo romántico fuera / ¡Qué brava letrilla hiciera! / Una letrilla y famosa, / Llena de sangre, horrorosa; / Había de estremecer; / ¡Cómo ha de ser!”.

En los últimos años, la profesora Forneas Fernández se ha interesado por la labor de Abenamar como periodista taurino, puntualizando en uno de sus artículos varios datos de su biografía aportados, entre otros, por Ochoa (1840: II, 639) y Ossorio y Bernard (1903: 234), como es su fecha de nacimiento. De acuerdo con esta investigadora (1999: 91-98), Santos López Pelegrín y Zabala nació en Cobeta (Guadalajara) el 1 de noviembre de 1800, en el seno de una familia liberal ilustre del señorío de Molina. Con 22 años obtuvo el grado de bachiller en Leyes en la facultad de Alcalá de Henares, ejerciendo como pasante hasta 1827, cuando se recibió como abogado de los Reales Consejos. Desempeñó el cargo de Asesor General del Gobierno en las Islas Filipinas entre 1829 y 1832, año en el que volvió a España. En 1834 fue durante varios meses teniente corregidor de Madrid. En el mismo año se convirtió en ministro de la Audiencia, cuyo destino desempeñó hasta 1836. Fue nombrado magistrado de la Audiencia de Cáceres en 1835, pero dilató su incorporación hasta que finalmente renunció al puesto. Además, fue diputado por la provincia de Guadalajara durante todas las legislaturas de 1837 a 1840. Casado con Tomasa Velasco y Panadero y padre de seis hijos, falleció en Madrid el 21 de febrero de 1845.

Respecto a la actividad de López Pelegrín como escritor, Forneas Fernández cita su oda *La Religión* (1825), su comedia *A cazar me vuelvo* (1841), *Filosofía de los toros* (1842), *Poesías* (1842), *Panléxico vocabulario de la fábula* (1845) y su colaboración en *Los Españoles pintados por sí mismos*. Asimismo, explica que se le atribuye la

redacción de la *Tauromaquia Completa* (1836), del torero Francisco Montes. A estas obras podemos añadir *Contestación a la voz de alerta de D. Fermín Caballero sobre la cuestión del día* (1839) y *Dos palabras dirigidas al clero español sobre la cuestión electoral* (1840)<sup>30</sup>.

Aparte de sus colaboraciones con *El Estudiante* y en *El Porvenir*, Abenamar fue redactor de *El Español* (1835-1837), *El Correo Nacional* (1838-1842) y la *Revista de Madrid* (1838-1845)<sup>31</sup>. Recordemos que Eugenio de Ochoa le incluía también en el equipo de *La Verdad* (1837). No obstante, su trayectoria periodística había comenzado en el año 1825 en el *Diario Literario y Mercantil*, según revela en otro artículo Forneas Fernández (2001: 157).

### 2.4.3. LOS REDACTORES LITERARIOS

#### 2.4.3.1. LAS COLABORACIONES PERDIDAS DE ZORRILLA

El célebre vate nació en Valladolid el 17 de febrero de 1817, hijo de José Zorrilla y de Nicomedes Moral<sup>32</sup>. Tras pasar varios años en su ciudad natal, Burgos y Sevilla, la familia se estableció en Madrid, donde ingresó en el Seminario de Nobles. Entre 1833 y 1835, estudió Leyes en las universidades de Toledo y Valladolid. En 1836 regresó a la capital, donde se relacionó con otros jóvenes escritores que conocía de oídas por su colaboración en *El Artista*. Como es sabido, Zorrilla se consagró como poeta al recitar unos versos en el entierro de Larra, el 15 de febrero de 1837. Ese mismo año publicó su primer tomo de *Poesías*, alcanzando la fama nacional con *Cantos del trovador* (1840-1841). También escribió para el teatro, con *Don Juan Tenorio* (1844) como su obra más popular y destacada.

En 1845 viajó a Francia, país en el que conoció a Dumas. Al año siguiente, se convirtió en miembro de la Junta del Teatro Español y fue elegido para la Academia. Posteriormente, residió en París, Londres, Cuba y México, donde el emperador Maximiliano le nombró poeta áulico y director del Teatro Nacional. En el año 1866

---

<sup>30</sup> Anunciados en *El Piloto*, número 257, domingo 17 de noviembre de 1839, y número 289, jueves 19 de diciembre, respectivamente.

<sup>31</sup> Su nombre aparece en la “Lista de los señores que han escrito en la REVISTA DE MADRID en el primer año de su publicación, cuya mayor parte han ofrecido continuar”, incluida en el anuncio del prospecto de la segunda serie de la revista publicado en *El Piloto*, número 79, domingo 19 de mayo.

<sup>32</sup> Extracto de la biografía de José Zorrilla realizada por Ricardo Navas Ruiz para *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: diccionario biobibliográfico*, dirigido por Francisco Acero Yus y Frank Baasner (Madrid, CSIC, 2007, pp. 889-894).

volvió a España. Se dedicó a dar recitales públicos y, ya en 1873, el gobierno le nombró para una comisión en Roma. Publicó sus “Recuerdos del tiempo viejo” en *El Imparcial* en 1879, recogidos después en libro. Fue cronista de Valladolid (1884) y coronado poeta nacional en Granada (1889). Murió en Madrid el 23 de enero de 1893, tras ser operado de un tumor cerebral.

La colaboración de José Zorrilla en *El Porvenir* supuso el primer empleo remunerado del poeta en Madrid. De hecho, fue el único de la plantilla que cobraba por su trabajo en el periódico, ya que él mismo desveló en sus memorias que los redactores lo elaboraban sin ánimo de lucro, inspirados por su lucha política. Páginas arriba he citado unas líneas en las que Zorrilla se refería al encuentro que tuvo con Donoso Cortés la misma noche del entierro de Larra. Tras relatar cómo se desarrolló la entrevista, el escritor (1880: 40) comentaba que le dieron a traducir para el diario un cuento infantil de E.T.A. Hoffmann, el cual no está en la colección de *El Porvenir* disponible en la Biblioteca Nacional, que carece de varias páginas. Esto significa que, o bien dicha traducción no se insertó finalmente, o bien no se conserva en la actualidad, lo que me parece más probable por dos razones: una es que los responsables del periódico adelantaron su publicación ya en el prospecto, por lo que es posible que el poeta la tuviera ya preparada (o al menos recibió el encargo con suficiente antelación); otra, que siempre cumplieron con las previsiones anunciadas en él y en advertencias posteriores. Así, es casi seguro que la traducción de Hoffmann apareció en uno de los dos números que faltan completos (el 46 y el 106) o en alguno de los ocho folletines que están recortados (números 2, 17, 41, 49, 64, 72, 90 y 93). Teniendo en cuenta que Zorrilla dejó *El Porvenir* por *El Español* y que comenzó a escribir en este diario el 22 de junio de 1837 (Alonso Cortés, 1943: 191), fecha en que se publicó el número 53 del periódico de Donoso Cortés, el cuento debió imprimirse en los números 2, 17, 41, 46 o, como tarde, en el 49. Esto implicaría que también se habrían perdido textos de otros redactores, a no ser que insertaran más de su compañero a pesar de su marcha.

Sí nos ha llegado el folletín con el relato fantástico titulado *La Madona de Pablo Rubens*, publicado por primera vez en el número 26 de *El Porvenir*, del viernes 26 de mayo de 1837, y firmado por el escritor con su nombre y su primer apellido. Es más, a juzgar por lo que contaba Zorrilla, ésta es la única creación que se conserva hoy en día de todas las que aportó al diario, entre las cuales habría varias poesías:

[...] Voy adelante con mis desatinos personales. Escribí muchos en *El Porvenir*: a Cervantes y a Calderón, cuantos pudieron ocurrírseme: y a la luna de enero, donde dije que el cielo era ojo de la eternidad, y la luna su pupila; escribí, en fin, los suficientes para impacientar a cuantos tenían sentido común y estudios, y gusto en las bellas letras; pero Nicomedes y Donoso seguían sosteniéndome y animándome, y yo seguí asombrando al público con la multitud de mis poéticos engendros. (Zorrilla, 1880: 42)

Si a Zorrilla no le traicionaba la memoria, estas composiciones tuvieron que aparecer en algunas de las páginas de *El Porvenir* que se han perdido o que están recortadas. Alonso Cortés (1943: 188) pasa por alto estas palabras del poeta y tampoco alude a la traducción de Hoffmann; únicamente menciona *La Madona de Pablo Rubens* cuando se refiere a su trabajo en el diario. Por su parte, Marrast (1989: 583) tan solo apunta que “nos es imposible conocer la importancia cuantitativa de las colaboraciones de Zorrilla en este periódico; en la única colección que hemos podido consultar, la de la BNM, gran número de sus folletines han sido recortados por algún lector poco escrupuloso”.

Respecto a cuáles fueron los versos que el escritor dio a *El Porvenir*, podemos especular a partir de los datos que él ofrecía. Zorrilla firmó en *El Español* unos poemas titulados “A la estatua de Cervantes”, “La luna de enero” y “A Calderón”, recogidos en el primer tomo de sus *Poesías*, del año 1837, en el que desafortunadamente no se indica en qué publicaciones aparecieron<sup>33</sup>. Puede que los tres se insertaran también en *El Porvenir*, o que se tratara de diferentes versos con idéntico título o tema. Por la descripción de Zorrilla, el poema sobre la luna sí sería el mismo que se halla en *El Español*<sup>34</sup>. Sin embargo, sería una excepción que el poeta hubiera repetido estos versos, ya que nunca publicó sus poesías de *El Artista* en este diario ni en el *No me Olvides* y, sobre todo, porque los cuatro poemas que entregó a Jacinto de Salas y Quiroga son diferentes a todos los que escribió para *El Español*, pese a que simultaneó su labor en la

---

<sup>33</sup> Alonso Cortés (1943: 191) sí cita éstos y otros títulos cuando repasa la trayectoria de Zorrilla en *El Español*, pero no indica en qué fechas se publicaron. “A la estatua de Cervantes” se insertó en el número 643, del domingo 6 de agosto de 1837; “La luna de enero”, en el número 692, del domingo 24 de septiembre; “A Calderón”, en el 706, del domingo 8 de octubre. Los tres poemas se difundieron en la sección “Bellas letras”. El indicado número de septiembre falta en la colección de la BNE, pero está completo en la del Ateneo.

<sup>34</sup> Los versos a los que aludía Zorrilla son: “Que en una noche tranquila / parece el cielo en verdad / ojo de la eternidad, / y la luna su pupila”. En el diario, la poesía está precedida de una dedicatoria del poeta al “Sr. Mesonero y Romanos, autor clásico de un célebre artículo titulado ‘El Romanticismo y los románticos’”, la cual se eliminó en el primer tomo de las *Poesías*.

revista y en el periódico<sup>35</sup>. En cambio, puesto que el propio Zorrilla dice que escribió cuantos pudieron ocurrírsele, no excluyo la posibilidad de que compusiera varios “desatinos” dedicados a Calderón y a Cervantes, unos para *El Porvenir* y otros para *El Español*, al igual que creó una oriental para el diario de García Villalta y otra para el *No me Olvides*. No obstante, tanta coincidencia resulta sospechosa, por lo que es más que probable que, simplemente, el escritor confundiera los versos que dio a *El Español* con los que insertó en el periódico de Donoso Cortés, nada extraño si valoramos que Zorrilla recordaba esta etapa de su vida más de cuarenta años después.

Si descartamos las poesías del primer tomo que Zorrilla publicó en *El Artista*, *No me Olvides* y *El Español*, restan todavía seis poemas, los cuales pudieron publicarse en *El Porvenir*: “A Venecia”, “A D. Jacinto de Salas y Quiroga”, la oriental de la página 62, el romance de la página 68, los versos sin título de la página 94 y “A un torreón”. El colaborador recitó “A Venecia” en casa de Donoso Cortés y también un romancillo de unos gomeles que corrían por la vega de Granada (Zorrilla, 1880: 39), el cual se corresponde con el de la página 68. Sin embargo, sería necesario revisar con mayor detenimiento la producción de Zorrilla para aportar más claridad sobre su estancia en el diario, la cual, como he apuntado, apenas se alargó unas semanas, porque José García de Villalta le reclamó para *El Español*, a cuya dirección había accedido el 1 de junio de 1837 (Marrast, 1989: 583). Narraba el poeta que una noche encontró al volver a su casa una carta con las siguientes líneas:

“Muy señor mío; he tomado la dirección de *El Español*, periódico cuyas columnas surtía Larra con sus artículos; pues la muerte se llevó al crítico dejándonos al poeta, entiendo que éste debe de suceder a aquel en la redacción de *El Español*. Sírvasse Vd., pues, pasar por esta su casa, calle de la Reina, esquina a la de las Torres, para abordar las bases de un contrato. Suyo, afectísimo, T.G. de Villalta [sic, por J.G.] ”. (Zorrilla, 1880: 42)

Pese a la admiración que Zorrilla sentía por Villalta, se resistía a abandonar *El Porvenir* sin “una grave razón”, por lo que, al final de la entrevista, el autor de *El golpe en vago* le dio una carta para Donoso Cortés y Pastor Díaz. En ella les incitaba a que autorizaran su marcha explicando que su diario tenía apenas suscripciones frente a las numerosas de *El Español* y que los versos de Zorrilla merecían la máxima publicidad,

---

<sup>35</sup> Índices de *El Artista* (Simón Díaz, 1946a: 145) y del *No me Olvides* (Cabañas, 1946: 131-133).

además de exponer la propuesta que le había hecho:

Ofrecíame un sueldo con que no había yo contado nunca, y que entonces creo que no sabía contar en moneda efectiva: pagarme aparte las poesías del número de los domingos, que era una revista de mayor tamaño; la colaboración en el folletín con Espronceda, convaleciente ya de una larga enfermedad, y mi presentación inmediata en su casa por él en persona. Espronceda era el ídolo de mis creencias literarias. Donoso y Pastor Díaz me autorizaron abrazándome para abandonarles y me pasé al campo de Villalta sin traición ni villanía. (Zorrilla, 1880: 44)

#### 2.4.3.2. JOSÉ FERNÁNDEZ DE LA VEGA

La colaboración de José Fernández de la Vega con *El Porvenir* se extendió desde el sábado 13 de mayo hasta el jueves 31 de agosto, prácticamente toda la vida del diario. Durante esos cuatro meses escribió seis folletines, firmados como Fernández de la Vega, F. de la Vega o F. de la V.: cuatro dedicados exclusivamente a funciones de ópera y otros dos en forma de miscelánea sobre representaciones teatrales, ópera y novedades culturales. Los de este tipo se publicaron en la sección “Museo Crítico Semanal”; el primero, que incluye una referencia al estreno de *María Tudor*, apareció en el número 13 y supuso el debut del periodista en *El Porvenir*, mientras que el otro se difundió en el número 67, del martes 11 de julio, con una reseña de una función de *Los amantes de Teruel* a beneficio a Hartzenbusch. Si tenemos presente que algunos textos de dicha sección se insertaron sin firmar, el escritor podría haber realizado más artículos para el periódico. La misma afirmación es válida, por lo tanto, para los compañeros que compartieron el “Museo” con él: Luis José Sartorius y Francisco Muñoz del Monte, quien firmó (con las iniciales F.M.D.M) únicamente un folletín.

Aunque fue el fundador en 1837 del Liceo Artístico y Literario de Madrid, la sociedad cultural más importante del Romanticismo en la capital, la única biografía amplia y contrastada sobre el escritor es la que Aránzazu Pérez Sánchez (2005: 41-50) aporta en su tesis sobre el Liceo y cuyos principales datos recojo a continuación. Nacido en Cervera (Lérida) en febrero de 1803, José María Ramón Antón Fernández de la Vega y Potau Colón de Portugal se crió en una familia perteneciente a la nobleza. De madre panameña, se trasladó muy joven a León con ella, su padre y sus dos hermanos, Nicolás y María Luisa. Una vez fallecidos sus progenitores, estableció su residencia en Madrid. Casado con Inés Montón de Sagarriga, pudo contraer matrimonio posteriormente en

segundas nupcias.

Abogado de profesión, estuvo ligado a la literatura, la crítica musical y las Bellas Artes. En diciembre de 1831, publicó la traducción de las *Fábulas* de Florián, editada por la imprenta de don Tomás Jordán. En el año 1837, además de escribir en *El Porvenir*, colaboró en el *Museo Artístico y Literario*, y en 1838 participó en *El Liceo Artístico y Literario Español*, la revista creada por él en el seno de la institución. También insertó algún artículo en *El Entreacto* y en la *Revista de Teatros*, así como poesías en *El Heraldo* y *La España*.

La fundación del Liceo, cuyas primeras reuniones se celebraron en su propio estudio, le valió a José Fernández de la Vega la Cruz de Caballero y Comendador de la Orden de Isabel la Católica (1838), la Cruz Supernumeraria de Caballero de la Orden de Carlos III (1839) y la Cruz de Gracia de la Orden Militar de San Juan de Jerusalén (1850). Sin embargo, abandonó la entidad al año siguiente de su constitución por discusiones internas con sus compañeros, las cuales provocaron que pusiera a disposición de la Junta Directiva sus cargos de Presidente y Conservador. Miembro de la Sección de Literatura, se desvinculó del Liceo de la capital, pero sí figuraba en 1841 como socio del valenciano dentro de la misma especialidad.

A finales de los años treinta, trabajó como funcionario del Ministerio de Gobernación, puesto que dejó tras obtener la jefatura de un juzgado en Alcalá de Henares. Más tarde, en La Coruña, ejerció como secretario de reemplazo en la Administración Civil y entró en la dirección de Loterías. Fernández de la Vega también fue empresario, llegando a ser apoderado de Francisco Salas, cantante y empresario de los teatros del Príncipe y de la Cruz. Además, fue impulsor de la Sociedad Filarmónica Olimpo y acompañó al pintor Francisco de Paula Van Halen en sus viajes. Murió el 28 de febrero de 1851 en Santiago de Compostela.

#### 2.4.3.3. LUIS JOSÉ SARTORIUS

Como apuntamos, Luis José Sartorius (1815-1871) pasó de *La Verdad* a *El Porvenir*, diario en el que firmó tres folletines como L.J. Sartorius. El primero de ellos se publicó en el número 39, del jueves 8 de junio de 1837, y es un análisis del estreno de *La corte del Buen Retiro*, drama de Patricio de la Escosura. El segundo apareció el mes siguiente, concretamente en el número 70, del viernes 14 de julio, y en él escribió sobre el Liceo y la actividad de José Fernández de la Vega, con quien estuvo ligado en el

proyecto. Cuatro días después, se publicó en el “Museo Crítico Semanal” una crítica de Sartorius sobre la representación de *La primera lección de amor*, con una referencia a una reseña en la prensa valenciana sobre *Los amantes de Teruel*.

A pesar de que Luis José Sartorius y Tapia, primer conde de San Luis y vizconde de Priego, fue presidente del Gobierno, datos de su biografía aparentemente tan simples como sus orígenes, su fecha y lugar de nacimiento y la ciudad donde falleció solo han sido esclarecidos recientemente, gracias a la investigadora polaca Barbara Obtulowicz (2012)<sup>36</sup>. Nacido en San Fernando en 1815 en el seno de una familia germano-española, en 1828 entró en la universidad de Sevilla. Bajo la tutela de Juan Bravo Murillo, cursó la carrera de Filosofía hasta 1831; concluida ésta, estudió Leyes hasta 1835. Tras ejercer como abogado en la capital andaluza durante un tiempo, se trasladó a Madrid, donde se inició como periodista en *El Español* y fundó, ya en 1842, el diario *El Herald*, del que fue director. Además, fue Secretario general y de la sección de Literatura del Liceo Artístico y Literario de Madrid, al que ayudó económicamente en momentos críticos (Pérez Sánchez, 2005: 124-125).

En cuanto a su trayectoria política, fue nombrado ministro de Gobernación por Narváez en 1847, cargo del que tuvo que dimitir cuatro años después por sospechas de malversación, debido a la elevada inversión financiera que supuso la construcción del Teatro Real. No obstante, este fue uno de sus mayores logros, junto a la regulación de los derechos de autor, la reorganización de los coliseos públicos y convertir el teatro del Príncipe en el Español. Asimismo, fue considerado mecenas de artistas. En 1853 fue nombrado presidente del Consejo de Ministros, cayendo su gobierno tras la Vicalvarada de 1854. Posteriormente fue diputado, presidente del Congreso y embajador en Roma. Falleció en Sevilla el 22 de febrero de 1871.

#### 2.4.3.4. M. S., MIGUEL SALVÁ

Unas iniciales que aparecen con frecuencia en *El Porvenir* durante los meses de junio, julio y agosto son M. S., las cuales Suárez Verdeguer (1992a: 17) identifica con dudas con Miguel Salvá, y que nosotros hemos relacionado con él a tenor de su

---

<sup>36</sup> He consultado el artículo “Luis José Sartorius, conde de San Luis: Leyenda y realidad”, basado en la monografía en polaco de la misma autora titulada *Luis José Sartorius, hrabia de San Luis. “Polak”, który nie był Polakiem* (Luis José Sartorius, conde de San Luis. “El Polaco”, que no era polaco), Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Krakow 2012.



biografía. El redactor firmó ocho artículos, dos de ellos de importancia literaria<sup>37</sup>. Éstos se titulan *De nuestros antiguos dramáticos considerados como pintores de la sociedad de su época*, publicado en la sección de “Variedades” del número 42, del domingo 11 de junio de 1837, y *Calderón*, aparecido en la misma sección en el número 63, del viernes 7 de julio. Las otras colaboraciones son: *Adam Smith* (“Variedades” del número 15, lunes 15 de mayo), *Sobre diversiones públicas* (“Variedades” del número 34, sábado 3 de junio), *Corridas de toros* (“Variedades” del número 51, martes 20 junio), *Muerte de Plinio el Naturalista* (folletín del número 85, sábado 29 de julio), *Los adelantos en el arte de la guerra contribuyen al progreso de la civilización* (folletín del número 96, sábado 12 de agosto) y un análisis sobre las *Lecciones de Derecho Político* de Juan Donoso Cortés (“Variedades” del número 108, jueves 24 de agosto).

La biografía más completa sobre el periodista la aporta el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia (2009-2013: XLV, 364-365), de la que Miguel Salvá y Munar fue miembro. Nacido en Algaida (Islas Baleares) el 5 de enero de 1791, estudió latín y humanidades en la Universidad Literaria de Mallorca, así como filosofía, teología y derecho civil y canónico en el Seminario de Mallorca. Se ordenó sacerdote en 1814 y fue nombrado coadjutor de la parroquia de San Jaime de Palma en 1820. Ejerció como secretario de la Diputación Provincial de Baleares desde ese año a 1823, cuando tuvo que emigrar por sus ideas políticas. Vivió en Francia entre 1824 y 1829.

De vuelta en España, se estableció en Madrid, donde trabajó de redactor primero de la *Gaceta* y después como bibliotecario del duque de Osuna y de la reina Isabel II. Desempeñó los cargos de censor, tesorero y bibliotecario de la Real Academia de la Historia, y perteneció también a la Real Academia de la Lengua y a la de la Historia de Bélgica. En el año 1852 se convirtió en obispo de Mallorca, isla donde vivió desde entonces hasta su muerte, acaecida en noviembre de 1873. Como prelado, destacó por su caridad durante la epidemia de cólera de 1865, recibiendo como premio a su labor la gran cruz de Beneficencia. Participó en los trabajos del Senado en la legislatura de 1858-1860, pero no quiso tomar posesión como senador vitalicio para no abandonar de nuevo su diócesis. Escritor fecundo, destaca su colaboración con Martín Fernández de Navarrete en la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España* (1842).

---

<sup>37</sup> Durante la tarea de recopilación de las críticas teatrales publicadas en la prensa, encontré estas mismas iniciales en el folletín de *El Español* del 15 de septiembre de 1837, que versa sobre literatura española.

## 2.4.4. OTRAS COLABORACIONES

### 2.4.4.1. GERVASIO GIRONELLA

*El Porvenir* contó también con otra colaboración relevante, la del escritor y traductor Gervasio Gironella. Su firma no figura en ningún artículo, pero en el último mes del diario su nombre aparece en dos ocasiones ligado al equipo de Juan Donoso Cortés. La primera, en un editorial en respuesta a la *Gaceta de Madrid* publicado en el número 93, del domingo 6 de agosto de 1837, tras un contratiempo con las autoridades, en el que se referían a él como uno de “nuestros compañeros”. La segunda, en un remitido difundido diez días después y suscrito por el propio periodista, quien anunciaba su marcha a raíz de aquel suceso:

Madrid 15 de agosto de 1837.

Señor Editor del *Porvenir* == Muy señor mío: Habiendo hecho público las contestaciones a que dio lugar la última persecución del *Porvenir*, la insignificante parte que yo tenía en la colaboración de dicho periódico, ahora que arreglos económicos, de que V. está enterado, han hecho precisa mi separación, espero se servirá V. dar cabida en el mismo escrito, a fin de que se sepa que desde hoy dejo de trabajar en el apreciable periódico de que es V. editor, y no me haga partícipe de los elogios a que le considero tan acreedor.

Soy de V. siempre afectísimo Q.B.S.M. *Gervasio Gironella*.  
(*EPo*, 16-8-1837)

Ignoro a qué “arreglos económicos” se refería Gironella y en qué consistía exactamente esa “insignificante parte” que desempeñaba en *El Porvenir*, así como si tenía algún motivo en especial para mantenerla oculta. Sin embargo, él mismo contribuyó a revelarla al rubricar, junto a otros redactores, una carta insertada en *Eco del Comercio* defendiéndose de las críticas de este periódico por la “persecución” a la que se apunta en este breve.

Aparte de trabajar en *El Porvenir*, en 1837 Gironella publicó su traducción de *La Inglaterra y los ingleses*, de Edward Bulwer Lytton, cuyo anuncio aparece hasta en cuatro ocasiones en el diario<sup>38</sup>. En esta época inició su relación con el Ateneo de Madrid (cfr. [archivo.ateneodemadrid.es](http://archivo.ateneodemadrid.es)) y con el Liceo (Pérez Sánchez, 2005: 494), en los que

---

<sup>38</sup> Ver los números 20, 45, 68 y 104 de *El Porvenir*, del sábado 20 de mayo, miércoles 14 junio, miércoles 12 julio y domingo 20 agosto, respectivamente. *La Inglaterra y los ingleses* se vendía en Madrid en la librería de Pérez, en la calle Carretas, y en las provincias en los puntos de suscripción. Además, los redactores recomendaron la obra en un suelto en el número 21, del domingo 21 de mayo.

desempeñó diferentes cargos. Fue redactor de *La Abeja* en 1834 y 1835 y de *La Ley* en 1836, cofundador en 1838 de la *Revista de Madrid* junto a Pedro José Pidal y director del *Semanario Pintoresco Español* en 1843 y 1844 (Ossorio y Bernard, 1903: 172). Entre septiembre y noviembre de 1836, colaboró con Joaquín Francisco Pacheco y Manuel Pérez Hernández en *El Español*<sup>39</sup>. De acuerdo con la información recogida en la página web del Congreso, fue diputado entre 1844 y 1846; en este año resultó reelegido, pero marchó a Filipinas tras haber obtenido el puesto de intendente. De su estancia allí es fruto la obra *Vistas de las islas Filipinas y trajes de sus habitantes* (1847), en la que aparecen su nombre e iniciales<sup>40</sup>. De origen catalán, falleció en Madrid el 23 de octubre de 1873 (Molins, 1972: I, 662).

#### 2.4.4.2. MÁS FIRMAS, ARTÍCULOS ANÓNIMOS Y NOVELAS

Además de las firmas de los principales colaboradores de *El Porvenir*, otras rúbricas completaban el folletín y la sección de “Variedades” del periódico. Con su nombre completo aparecen, en orden de publicación, R. Fernández de la Barca, Ernesto Alby (1809-1868), Carlos Romey (1804-1874), Pedro de Madrazo (1816-1898) y Gregorio Romero Larrañaga (1814-1872). El primero realizó una serie acerca de *Los regicidas* en los números 66, 68 y 73, correspondientes al lunes 10, miércoles 12 y lunes 17 de julio, si bien solo firmó el último artículo. El escritor francés Alby escribió sobre *Ceremonias Reales* en el número 78, del sábado 22 de julio, mientras que el historiador galo Romey lo hizo sobre el novelista americano *Cooper. (Jacobo Fenimore)* en el número 95, del viernes 11 de agosto, y Madrazo sobre *El pintor alemán Juan C. Baese* en el número 97, del día 13 de ese mes<sup>41</sup>. Por su parte, el poeta firmó como R.G. Larrañaga las composiciones *Romance Morisco*, *El árbol del amor* y *Mi ruego* en los números 102, 111 y 116, del viernes 18 de agosto, lunes 28 y martes 5 de septiembre, respectivamente. Además, un desconocido Alfonso Esquivas figura como autor del folletín científico *Magnetismo* en el número 109, del sábado 26 de agosto.

Con sus iniciales o seudónimos publicaron O. U., quien suscribió un folletín sobre la ópera *Inés de Castro* en el número 10 de *El Porvenir*, con fecha del miércoles

---

<sup>39</sup> *La España*, número 57, sábado 1 de julio de 1837, editorial de Pacheco en la última página.

<sup>40</sup> Búsqueda realizada en el catálogo de la BNE y cotejada con el ejemplar disponible en la Biblioteca Digital Hispánica.

<sup>41</sup> El artículo de Pedro de Madrazo fue publicado en la misma fecha en *La España* y en *El Español*, y el día antes en *El Patriota*.

10 de mayo; F. L. N., autor de un artículo sobre *Extracción de pinturas y libros antiguos* insertado en el espacio del editorial del número 22, del día 22 de ese mes; F. M. D. M., que firmó el “Museo Crítico Semanal” del número 27 (el cual comentaré más adelante) y a quien identifiqué como Francisco Muñoz del Monte por los datos biográficos a los que aludía en él; LL., quien escribió sobre la puesta en escena de la ópera *Semiramis* en Madrid en el número 43, del lunes 12 de junio; A. M., autor de la segunda parte del folletín del número 101, del jueves 17 de agosto, bajo el título *Liceo Artístico*; MERY, que analizó *Las elecciones en Inglaterra* en el número 116, del lunes 4 de septiembre, artículo fechado en Oxford el 26 de julio de 1837; y C. de M., quien escribió la reseña *Periódicos de Lienzo* en el número 116, del martes 5. A continuación de ésta, aparecía otra anónima con el título *Morir jugando*.

También sin firma se difundió el folletín *Los revolucionarios españoles juzgados por sus maestros*, insertado en el primer número; la crítica sobre la reposición de la ópera *La extranjera*, de Bellini (número 16, martes 16 de mayo); unos versos de una traducción inédita de Lucano (número 35, domingo 4 de junio); el artículo sobre la representación de *La Sonnambula* (número 54, viernes 23 de junio); los tres folletines titulados *Historia de los partidos en Inglaterra. Desde el siglo XVI hasta nuestros días* (números 87, 88 y 89, del lunes 31 de julio, martes 1 de agosto y miércoles 2); la reseña *Italia*, sobre obras científicas (número 101, jueves 17 de agosto), y el texto *La isla de Santa Elena* (número 117, miércoles 6 de septiembre).

Respecto a los artículos tomados de otras publicaciones, *El Porvenir* recogió una biografía de Savonarola firmada por C. Didier para *Le Monde* (números 31 y 32, miércoles 31 de mayo y jueves 1 de junio); una crítica de la *Memoria* del general Córdoba aparecida en *El Faro de Bayona* (número 81, martes 25 de julio), y el artículo *De la educación de las clases inferiores*, firmado por P. de T. en el *Journal de Paris* (“Variedades” del número 6, sábado 6 de mayo).

En cuanto a la narrativa, *El Porvenir* publicó la novela original *El desterrado*, de su colaborador Abenamar (números 3 y 4, miércoles 3 y jueves 4 de mayo); *La linterna mágica*, de Lamothe-Fouqué (números 8 y 9, lunes 8 y martes 9 de mayo); *Apuntaciones de un entusiasta*, de Berlioz (número 18, jueves 18 de mayo); *Ginebra. Novela florentina*, de Carlos Spindler (número 19, viernes 19 de mayo); *El hombre y la hormiga. Apólogo primitivo*, de C. Nodier (número 58, domingo 2 de julio); *Los novios muertos antes de desposarse. Novela veneciana*, también de Nodier (número 62, jueves 6 de julio); *El propietario de Paramaribo*, de Théodore Lacordaire (número 92, sábado

5 de agosto de 1837); *Las miserias de la vida humana*, de Frédéric Soulié (número 98, lunes 14 de agosto); *La noche genovesa*, de Lord Wigmore (número 100, miércoles 16 de agosto), y *Una visita a las catacumbas*, de George Sand (“Variedades” del número 25, jueves 25 de mayo).

## 2.5. LAS IMPRENTAS DE *EL PORVENIR*

El diario de Juan Donoso Cortés se realizó en la imprenta de *El Porvenir* hasta el número 75, correspondiente al miércoles 19 de julio. Del número 76 hasta el 104, con fecha del domingo 20 de agosto, el periódico fue impreso por Tomás Jordán en su taller de la calle Toledo. Finalmente, desde el número 105 hasta su cese, producido el miércoles 6 de septiembre, *El Porvenir* se editó en la Imprenta de la Compañía Tipográfica, situada en la calle del León número 21. Este último cambio se refleja en el diseño del diario, ya que el tipo de la letra es ligeramente más pequeño, lo suficiente para permitir una mayor separación entre líneas y facilitar la lectura. Los filetes son más finos, se matizan los caracteres en mayúsculas y se pronuncia la negrita, lo que otorga a la composición de las tres columnas un aspecto menos recargado y más claro a la vista.

## 2.6. LOS CAMBIOS DE EDITOR RESPONSABLE

Además de las mudanzas de imprenta, *El Porvenir* experimentó cuatro cambios de editor responsable. El primero en ocupar el puesto fue Rafael González Llanos, firmante del prospecto junto a Juan Donoso Cortés, como vimos. Aquel tuvo que dejar el diario tras aparecer el número 55, del sábado 24 de junio de 1837, por motivos políticos que comentaré a continuación. Después de un paréntesis de casi una semana en la publicación de *El Porvenir*, le sustituyó Juan Antonio Rodríguez, quien ejerció el cargo desde el número 56, del viernes 30 de junio, al número 88, con fecha del martes 1 de agosto. Sin aviso de ningún tipo, al día siguiente su nombre fue sustituido por el de Isidro Sánchez Caro<sup>42</sup>, que permaneció en el periódico solo hasta el número 93, correspondiente al domingo 6 de agosto. *El Porvenir* dejó de salir del 7 al 9 de ese mes por un nuevo problema con las autoridades, para reaparecer el jueves 10 con Dionisio Alcalá Galiano como editor responsable, cargo que asumió hasta el cese de la cabecera.

---

<sup>42</sup> Suárez Verdeguer (1992a: 18) cita al editor como Isidro Sánchez Cano.

### 2.6.1. GONZÁLEZ LLANOS Y EL DISCURSO DE MARÍA CRISTINA

Como ya he apuntado, la labor de Rafael González Llanos como editor responsable de *El Porvenir* apenas se alargó dos meses, porque se vio forzado a dimitir a finales de junio debido a una grave agresión que sufrió el día 22 tras presentarse una denuncia por la publicación de un artículo considerado subversivo. Se trata del editorial titulado “Discurso de S.M.”, difundido el 20 de junio de 1837 en el número 51 y en el que Juan Donoso Cortés analizaba las palabras pronunciadas por María Cristina en las Cortes dos días antes con motivo de la jura de la Constitución, las cuales se habían insertado de forma íntegra en el anterior número del diario<sup>43</sup>. “Yo os dije, Señores, al abrir estas Cortes, que nada os proponía ni aconsejaba como REINA, nada os pedía como Madre; porque confiada en vuestra generosidad y sabiduría todo lo esperaba de vosotros: vuestra sabiduría y generosidad han ido más allá de mis más halagüeñas esperanzas, y han colmado todos mis deseos”, destacaba la regente en su alocución, a lo que respondió el director de *El Porvenir* que “si una Reina *suplicante* ayer debe ser *agradecida* hoy, una Reina *suplicante* ayer, y *agradecida* hoy, está expuesta a ser insultada mañana”, porque “el insulto sigue a la humillación, como a la súplica el agradecimiento”.

Las reacciones suscitadas por el artículo de fondo no solo provocaron la renuncia de González Llanos, sino también el cese temporal de *El Porvenir*, hechos que fueron anunciados de forma destacada en el número 55, del 24 de junio:

#### AVISO A LOS SEÑORES SUSCRIPTORES.

*Sucesos bien desagradables, ocurridos en la noche de ayer con nuestro colaborador D. Rafael González Llanos, le obligan a separarse de la redacción, y le impiden continuar siendo editor responsable del PORVENIR. Este inesperado acontecimiento pone a la empresa en la necesidad de suspender desde hoy su publicación por uno o dos días, en cuyo término se promete conseguir la autorización de otro editor que reúna las circunstancias exigidas por la ley. Suplicamos a nuestros suscriptores que disimulen la falta que experimenten en el corto tiempo que durará esta interrupción, quedando a nuestro cargo indemnizarles de ella luego que vea de nuevo la luz pública el PORVENIR. (EPo, 24-6-1837)*

---

<sup>43</sup> La contestación del presidente del Congreso al discurso se insertó en el propio número 51 de *El Porvenir*. La sesión parlamentaria está recogida en el *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes* del 18 de junio (Madrid, Imprenta de J.A. García, 1872, tomo VI, número 228, pp. 4.125-4.126; disponible en [www.constitucion1812.org](http://www.constitucion1812.org)).

La ausencia del periódico se prolongó hasta cinco días, volviendo a imprimirse el viernes 30 con el número 56, en el que aparece una advertencia (reproducida también al día siguiente) que reafirmaba el compromiso de *El Porvenir* con los principios de la Corona:

*Después de cinco días de interrupción en la publicación de nuestro periódico, por causas de todos conocidas, tenemos hoy el gusto de continuar nuestras tareas, y no creemos necesario decir a nuestros suscriptores que seguiremos trabajando con el mismo celo y energía a favor de la causa de la libertad y del Trono legítimo que hasta aquí, procurando indemnizarles de los números que han faltado por medio de suplementos, según así lo ofrecimos en nuestro número 55.*

*Los dos días de fiesta que han mediado han puesto algún obstáculo a la aparición, tan pronta como deseábamos, de nuestro periódico, puesto que en ellos y con la función cívica que se celebró de la jura de la Constitución, no nos fue posible cumplir con las formalidades de la ley. (EPo, 30-6-1837)*

Asimismo, los responsables del periódico destacaban la actitud de las autoridades, quienes, ajenas a los intereses del partido progresista en el poder, no pusieron ningún obstáculo para su legítima defensa:

*Creeríamos sin embargo faltar a lo que la justicia exige de nosotros, si no manifestásemos que tanto de parte de la autoridad municipal como de la superior política, hemos recibido las más evidentes pruebas de que nada puede en ellas el espíritu de partido, ni las prevenciones que justa o injustamente puedan tenerse, para facilitarnos el uso del derecho que la ley nos concede. (EPo, 30-6-1837)*

Suárez Verdeguer (1992a: 82-96) ha comentado el controvertido editorial, los pormenores de la paliza que recibió González Llanos y la mayoría de los artículos que los redactores de *El Porvenir* escribieron sobre la polémica, el último de los cuales se difundió en el número 69, del jueves 13 de julio, con el título “Nuestra conducta respecto de la denuncia y juicio de calificación del artículo absuelto”. Me centraré aquí, por lo tanto, en aquellos textos que él no analiza: “Sobre el discurso del señor Acebo” (número 53, jueves 22 de junio), dos editoriales breves aparecidos el domingo 2 de julio (número 58), un artículo del periódico gaditano *El Tiempo* recogido el lunes 10 (número 66) y el artículo de fondo “De nuestra absolución” (número 68, miércoles 12 de julio).

El contenido del editorial “Discurso de S.M.” se debatió en el Congreso el mismo día en que se publicó, tal y como comentó el diario el 22 de junio en el artículo de fondo llamado “Las Cortes, el jurado y *El Porvenir*”<sup>44</sup>. Treinta y un diputados firmaron una proposición, fallada a través de un acto solemne, que lo calificaba como “atrozmente injurioso contra la soberanía nacional, contra la representación de las Españas, contra el trono de Isabel II, contra la Constitución del Estado, y contra la tranquilidad y reposo público”. Por supuesto, Donoso Cortés y su equipo sostenían que el texto no era injurioso, ofensivo, calumnioso ni subversivo.

A la sesión parlamentaria dedicó el periódico el día 22 un segundo editorial, titulado “Sobre el discurso del señor Acebo”, acerca de las contradicciones e inexactitudes del diputado y abogado Felipe Gómez Acebo<sup>45</sup>, quien señaló en la tribuna que la acción de *El Porvenir* debía considerarse como un delito común y no de imprenta, cuyo autor tenía que ser procesado “con inflexible severidad” y espiar su delito “en las costas de África”. En este sentido, desde el diario se preguntaban qué entendía el señor Acebo por delitos de prensa y si ellos estaban fuera de las leyes de imprenta, a la vez que aclaraban que el autor del artículo, en caso de que se calificara como subversivo o sedicioso, debería ser juzgado únicamente bajo los supuestos de estas leyes.

*El Porvenir* prosiguió su defensa en los días siguientes con varios artículos de fondo. Ya el 2 de julio, Donoso Cortés denunció las calumnias que los periódicos ministeriales –inicialmente posicionados a su favor- habían vertido sobre él durante los días en que no fue publicado, y acusó a sus “escritores asalariados o furibundos” de no conocer el interés que había en defender una causa común a toda la prensa periódica, o de entenderlo pero sacrificar su convencimiento “al mandato del amo que les paga, o de las ruines pasiones que les dominan”. Aunque el fundador del diario afirmaba que no cabía más contestación que el desprecio y el fallo del público, aprovechaba para polemizar con *El Patriota* y el *Eco del Comercio*.

Al primero le reprochaba que comparase a Rafael González Llanos con algunos editores franceses que no respetaban la libertad e independencia de su patria, cuando aquel había sido “oprimido, vejado y perseguido” y jamás se había vendido por dinero

---

<sup>44</sup> El periódico ya había recogido el día anterior parte de la discusión, que puede leerse completa en el *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes* del 20 de junio (Madrid, Imprenta de J.A. García, 1872, tomo VI, número 230, pp. 4.172-4.177; [www.constitucion1812.org](http://www.constitucion1812.org)).

<sup>45</sup> En el número 55 de *El Porvenir*, del sábado 24 de junio de 1837, se reproduce el discurso íntegro de Gómez Acebo con apostillas de los redactores.



ni poder. Al segundo le recordaba el apoyo que recibió por parte de la prensa opositora cuando fue suspendido en agosto de 1836, asegurando incluso que se escribieron en su defensa artículos que no pudieron publicarse por la censura, lo cual creía prueba de una generosidad y tolerancia que no estaban al alcance del *Eco*.

En esa misma fecha, *El Porvenir* comentó el rechazo de una proposición del diputado Miguel Cabrera de Nevares, quien, a pesar de no compartir la ideología del diario, pidió que el Congreso mostrara su indignación contra la agresión a González Llanos de la misma forma que manifestó su malestar por el polémico artículo, en pos de la libertad de expresión e individual. En este sentido, el político denunciaba el silencio por parte de las autoridades y solicitaba conocer las providencias que había tomado el Gobierno para reprimir tales excesos y para que la vida de los escritores públicos y de las imprentas estuviera asegurada<sup>46</sup>. “¿Querrá esto decir que los escritores de la oposición quedan abandonados al dominio del garrote?”, planteaban en *El Porvenir* ante la negativa de la Cámara baja.

El juicio se celebró el 10 de julio a las diez de la mañana en el interior de los estudios de San Isidro<sup>47</sup>. Ese día, el diario insertó un amplio fragmento de un artículo publicado por el periódico gaditano *El Tiempo*, como muestra de que la prensa provincial entendía mejor la cuestión que la ministerial, según los redactores. En los párrafos seleccionados, *El Tiempo* coincidía con *El Porvenir* en los principales argumentos que éste utilizó para su defensa: primero, destacaba que el Congreso no debía calificar los impresos porque equivalía a condenar una opinión, de manera que si dicho impreso era absuelto por un tribunal, la opinión individual se situaría por encima de la de la autoridad; además, se preguntaba si el jurado podía ser siempre imparcial, ya que llegaría un momento en que no podría soportar esa responsabilidad (si el escrito era absuelto, comprometería el prestigio de la Cámara e incluso del gobierno, pero si era condenado, dirían que se había visto influido por la esfera política); por último, confiaba en que el jurado siguiera siendo digno del aprecio de los ciudadanos y esperaba que las Cortes no volvieran a proceder como en este caso.

Veinticuatro horas después, en cinco líneas insertadas en la esquina superior izquierda de la primera página, la redacción de *El Porvenir* anunciaba concisamente

---

<sup>46</sup> Debate recogido en *El Porvenir*, número 57, sábado 1 de julio de 1837, y en el *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes* del 30 de junio (Madrid, Imprenta de J.A. García, 1872, tomo VI, número 240, pp. 4.422-4.423; [www.constitucion1812.org](http://www.constitucion1812.org)).

<sup>47</sup> *El Porvenir*, número 66, lunes 10 de julio de 1837.

que, tras la celebración del pleito, “el jurado ha *absuelto*”. Nada más publicó sobre esta decisión en ese número, pero el día 12 difundió el editorial “De nuestra absolución”, en el que Donoso Cortés se congratulaba del final de la lucha y manifestaba su satisfacción por el fallo, no ya a título personal sino porque el triunfo atañía a los poderes públicos<sup>48</sup>. También afirmaba que los progresistas habían puesto en juego el prestigio de una institución tan importante como el Congreso solo por la condenación de un periódico, y subrayaba la gran independencia con la que actuó el jurado. En este sentido, se mostraba convencido de que la sentencia suponía un punto de inflexión en la protección legal de la libertad de los escritores públicos, “mal que le pese a un partido intolerante, y que débil en razones prefiere discutir las cosas en tumultos y a garrotazos”. Asimismo, establecía dos consecuencias trascendentales de la absolución: por un lado, que los progresistas querían ser revolucionarios y no sabían; por otro, que estos no tenían eco en la parte ilustrada de la nación.

Pruebas del deseo revolucionario del partido del Gobierno eran, de acuerdo con el fundador de *El Porvenir*, su lenguaje, la energía que exigía en sus caudillos, la dictadura que reclamaba y el empeño en ahogar las opiniones de la oposición. Sin embargo –proseguía–, los progresistas ignoraban que ese papel no podía hacerse a medias y además no tenían masas para conmover. Así, insistía en culpar a los progresistas de la agresión a González Llanos, al decir que “en vano la escoria de ese partido quiso acallar la imprenta dando a un escritor de garrotazos: ni los escritores se intimidan, ni el jurado tampoco; y al partido le queda tan solo la vergüenza de un crimen y el sinsabor de una derrota”. Respecto a la segunda afirmación, consideraba Donoso Cortés que los fallos del jurado la demostraban, ya que, si bien su organización estaba viciada, todavía cabían en ellos las clases inteligentes y ganaban las buenas doctrinas. “¿Qué será en llegando el día tremendo de las elecciones?”, concluía.

También el 12 de julio, en la sección “Espíritu de la prensa”, *El Porvenir* recogió unas líneas sobre el juicio publicadas por *El Patriota*, que se centró en el hecho de que “un jovencito, por quien aparecía firmado el artículo, confesó paladinamente que no era el autor, y que solo lo había firmado seducido por una miserable cantidad que

---

<sup>48</sup> A continuación, con el título “Adiciones al decreto de amnistía”, *El Porvenir* publicó un segundo editorial sobre un tema que le afectaba de lleno: la exclusión de los delitos de imprenta del decreto que preparaba el gabinete de Calatrava, desestimando así la propuesta del diputado Aniceto de Álvaro, director del diario liberal *El Castellano*. Como se explica en el periódico, dicho decreto establecía la amnistía para todos los actos políticos que produjeran responsabilidad personal contra los españoles residentes en la península e islas adyacentes, no perteneciendo a la facción rebelde ni a sus partidarios.

mensualmente se le abonaba”. Ese “jovencito” era Isidro Sánchez Caro, que fue detenido como responsable del editorial sobre el discurso de la regente y puesto inmediatamente en libertad tras dictarse la sentencia<sup>49</sup>. Pocas semanas después, Caro volvió a prisión.

#### 2.6.2. JUAN ANTONIO RODRÍGUEZ E ISIDRO SÁNCHEZ CARO, DETENIDOS

Tras el abandono forzoso de Rafael González Llanos, tomó el relevo Juan Antonio Rodríguez, que ejerció como editor responsable de *El Porvenir* desde el número 56, del viernes 30 de junio de 1837, hasta el número 88, del martes 1 de agosto. En esa fecha fue detenido por las autoridades por un asunto relacionado con el diario, lo que provocó que el día 2 su nombre fuera sustituido por el de Isidro Sánchez Caro. Este también había sido arrestado por el mismo motivo, pero sin embargo figuró en el cargo hasta el número 93, del domingo 6 de agosto.

De Rodríguez no he encontrado ningún apunte biográfico salvo el que aporta Suárez Verdeguer (1992a: 97), es decir, que en agosto de 1837 contaba con 29 años de edad, lo cual figura en las declaraciones sobre el caso recogidas por la *Gaceta de Madrid* y *El Patriota* del día 5 de ese mes. En ellas también consta que Caro tenía 24 años y que estaba casado, referencias que recoge igualmente aquel investigador, quien sin embargo no comenta otras dos que aparecen en el texto: su esposa se llamaba Juana Belluga y vivían en la calle del León número 51. Además, una consulta del catálogo y de la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional me ha permitido recopilar más datos sobre la labor de Caro en otros periódicos aparte de *El Porvenir*. Así, con las iniciales I.S. Caro aparece como editor responsable de *El Huracán* (1840-1843) durante el primer mes de publicación, en junio de 1840. En el año 1841, estuvo en *El Correo Nacional* (1838-1842) del número 1.328, del miércoles 15 de septiembre, al número 1.357, del viernes 15 de octubre. Su nombre completo se lee solo en el primer número, mientras que en los demás se le llama I.S. Caro. El joven compaginó este trabajo con el que desempeñaba en *El Católico* (1840-1857), diario en el que firmó con esas iniciales como editor junto a F. F. Fernández entre el 30 de septiembre y el 17 de octubre, a excepción de los días 3 y 16 de octubre. En la entrega 100 de *El Espectador*, del 10 de noviembre de 1841, se dice que Caro fue condenado a dos años de cárcel por un artículo insertado en *El Correo Nacional*, lo que explicaría que abandonara este periódico y *El*

---

<sup>49</sup> *El Porvenir* publicó la calificación del jurado y el fallo del juez en su número 72, del domingo 16 de julio.

*Católico* prácticamente a la vez. Tras un paréntesis de varios años, encontramos su nombre completo en la figura de editor responsable de *La Prensa* (1847-1848) desde el número 1, del martes 16 de febrero de 1847, hasta el 108, del sábado 10 de julio.

El origen de las detenciones de Rodríguez y de Caro fue un suelto publicado en el número 87 de *El Porvenir*, del lunes 31 de julio, en el que se advertía al Ejecutivo de que iba a salir con dirección a Cataluña un agente provisto de caudales, con encargo de promover escisiones en aquel ejército contra sus jefes. Al día siguiente, el ministro de la Gobernación, Pedro Antonio Acuña y Cuadros, mandó al jefe político de Madrid, Antonio María Pinel, marqués de Ceballos y conde del Asalto, que preguntara al autor de estas líneas sobre el origen de la noticia para poder iniciar una investigación<sup>50</sup>. Pero Pinel no solo interrogó a varios empleados del periódico, sino que también los tuvo presos e incomunicados ante su negativa a revelar el nombre del redactor del artículo, lo que suponía, además de una interpretación arbitraria de la orden recibida, una violación flagrante de la ley de imprenta, la cual establecía que correspondía al juez averiguar quién era el responsable de un escrito y únicamente si el jurado declaraba que había lugar a la formación de causa<sup>51</sup>.

Aparte de Juan Antonio Rodríguez y de Isidro Sánchez Caro, se vieron implicados en la polémica Juan Bravo Murillo, Agustín Pacheco, Gervasio Gironella y Cayetano Bravo Murillo, a quien Suárez Verdeguer (1992a: 98) identifica como hermano de Juan sin dar ninguna pista sobre su papel en *El Porvenir*<sup>52</sup>. Todos ellos comparecieron ante el jefe político y solo uno de los seis –Gervasio o Cayetano– se libró del arresto. Permaneció Rodríguez más de un día detenido, desde la tarde o la noche del 1 de agosto hasta la una de la madrugada del día 3, cuando abandonó el cuartel de salvaguardias junto a Juan Bravo Murillo (que llevaba allí desde el mediodía del día 2), Agustín y el otro colaborador preso, mientras que Caro continuó retenido por ser responsable del suelto, ya que él lo había firmado pese a no ser su autor<sup>53</sup>. Caro declaró poco después que Rodríguez mas se desconoce en qué momento logró salir del cuartel,

---

<sup>50</sup> *El Porvenir*, número 92, sábado 5 de agosto de 1837, carta de Juan Bravo Murillo; *Gaceta de Madrid*, número 978, misma fecha; *El Patriota*, número 456, mismo día.

<sup>51</sup> *El Porvenir*, número 90, jueves 3 de agosto, última hora informando de la detención de Bravo Murillo; *La España*, número 34, misma fecha.

<sup>52</sup> Este autor ha hecho ya una reconstrucción en detalle de los hechos y ha expuesto cómo se reflejaron en la prensa, por lo que, al igual que en el caso anterior, me limito en las páginas siguientes a comentar los artículos y datos que le pasaron inadvertidos.

<sup>53</sup> *El Porvenir*, número 92, sábado 5 de agosto, carta citada. El nombre de Pacheco aparece en *La España*, número 34.

aunque debió ser entre última hora de la tarde del día 3 y durante la mañana del 4, pues el 4 de agosto publicó *El Porvenir* que seguía preso pero esta misma fecha aparece en una carta que él y sus compañeros remitieron al *Eco del Comercio*<sup>54</sup>.

No obstante, los hechos ya habían sido denunciados por Juan Donoso Cortés en su periódico el 3 de agosto. Durante cuatro días, el incidente ocupó las páginas de *El Porvenir* y de otros diarios, que opinaron y debatieron sobre él e insertaron los textos que remitían Donoso Cortés y sus colaboradores. *El Español*, *La España* y *El Eco de la Razón y de la Justicia* los apoyaron; el *Eco del Comercio* defendió inicialmente a sus colegas pero luego modificó su postura, y *El Patriota* y la *Gaceta* sospecharon de ellos y aprobaron las medidas de Pinel. Interesan aquí un artículo de fondo de *La España* y cuatro publicados en *El Porvenir*, uno de ellos en respuesta a otro de la *Gaceta* -que también comentaré- y otro sobre la discusión del asunto en el Congreso.

En su editorial del 3 de agosto (“La policía y el *Porvenir*”), Donoso Cortés planteaba la posibilidad de que el procedimiento fuera una estrategia electoral del Gobierno, que consistiría en hacer confesar a los redactores “los manejos de las sociedades secretas” y luego culparlos de una acusación calumniosa en la víspera de los comicios. No quería el periodista suponer que el Ejecutivo pretendía disuadir a los escritores públicos de avisar de peligros similares, pero por si acaso avisaba de que publicarían toda especie de amaños que se pusieran en juego para influir en las elecciones. Además, subrayaba que la violencia del partido dominante solo a éste perjudicaba y, en la misma línea que siguió tras la paliza a González Llanos, recalcaba el odio de los progresistas hacia la imprenta independiente, puesto que decía las verdades y el jurado estaba con ella.

Al día siguiente, en la sección “Espíritu de la prensa”, *El Porvenir* copió un artículo de *El Español* que coincidía en esencia con el suyo pero era más contundente<sup>55</sup>. Preguntaba qué garantías tendrían quienes se consagraban a la ilustración del público “si unas veces los acometen de mano armada sus adversarios, y otras, abusando del poder público y hollando las costumbres y las leyes son atropellados por la autoridad que debiera hacerlas respetar”. Reclamaba, por lo tanto, protección para la imprenta libre, ya que de lo contrario se prostituiría su voz y la espada reemplazaría a la pluma. Además, manifestaba su predisposición a unirse a sus compañeros para pedir al

---

<sup>54</sup> *Eco del Comercio*, número 1.193, 5 de agosto. Gracias a esta carta sabemos los nombres de los interrogados por Pinel.

<sup>55</sup> *El Español*, número 640, jueves 3 de agosto de 1837.

Congreso que exigiera la responsabilidad del funcionario que faltó a sus deberes. Aseguraba el periódico que las Cortes oirían su queja, e incluso señalaba que no podían emplearse las contribuciones recaudadas del “agobiadísimo” pueblo en mantener autoridades que lo tiranizasen y lo vejasen.

Se insistió en *El Porvenir* del 5 de agosto en que el comportamiento del marqués de Ceballos no podía quedar impune, si bien no se apelaba al Congreso sino directamente al ministro de la Gobernación, a quien se advertía de que incurriría en una “responsabilidad terrible” en caso de que decidiera no cesarle. En este sentido, se destacaba que Pinel había cometido una grave falta por comprometer a su inmediato jefe y también un grave delito al infringir la ley: la falta requería la deposición de su cargo y el delito que las diligencias se remitieran al Tribunal Supremo. Cabe explicar que la petición de los redactores estaba refrendada por un decreto de 1813 vigente en ese momento, el cual establecía que los empleados públicos que a sabiendas abusaran de su oficio para perjudicar a la causa pública o a los particulares serían castigados con la destitución de su empleo, la inhabilitación perpetua para obtener cargo alguno y el resarcimiento de todos los perjuicios, quedando además sujetos a cualquier otra pena mayor que les estuviera impuesta por las leyes especiales de su ramo<sup>56</sup>.

Por su parte, la *Gaceta*<sup>57</sup> argumentaba que la Real Orden transmitida por el ministro al jefe político demostraba que el suelto de *El Porvenir* recogía el aviso de una “infernál maquinación” contra la seguridad del Estado con el objeto de introducir la desconfianza entre las tropas, lo cual nada tenía que ver ni con la ley ni con los abusos contra la libertad de imprenta: se perseguía al comisionado y no al autor del impreso, pero para averiguar lo primero era preciso interrogar a quien tenía los datos, explicaba. El hecho de que los redactores del diario de la oposición ocultaran el nombre significaba para la *Gaceta* dos cosas: que la noticia era falsa o que sus autores, descargando la responsabilidad en un agente asalariado, no se prestaban a dar al Ejecutivo los datos indispensables para castigar la conspiración que denunciaban, lo que puede interpretarse como una insinuación de que *El Porvenir* estaba detrás del intento de insurrección. Pero el periódico del Gobierno no hacía estas imputaciones a la ligera sino basándose en la declaración ante Pinel de Caro<sup>58</sup>, quien desveló que cuando firmó

---

<sup>56</sup> *La España*, número 34, jueves 3 de agosto de 1837.

<sup>57</sup> *Gaceta de Madrid*, número 978, sábado 5 de agosto.

<sup>58</sup> *El Patriota*, que salía por la tarde, copió de la *Gaceta* ese mismo día (número 456) las declaraciones de Juan Antonio Rodríguez y de Isidro Sánchez Caro, así como el párrafo que contenía estas acusaciones.

el sueldo en la redacción, poco antes de presentarse en su oficina, Bravo Murillo y sus compañeros le explicaron que el escrito no podía ser denunciado por no ser sedicioso, injurioso ni subversivo y que lo único que pudiera decirse de él era calificarlo de embustero por no ser cierto lo expresado en él. Es más, le comunicaron que además de pagarle su sueldo habitual sufragarían los gastos que ocasionase su estancia en prisión.

Como era de esperar, Donoso Cortés replicó a la *Gaceta*<sup>59</sup>, a la que acusaba de haber publicado una relación truncada e inexacta de los hechos para desacreditarlos como autores de noticias falsas. El director de *El Porvenir* aseveraba que la noticia “corría por muy válida entre personas de crédito” y que tenía la “convicción moral de su certeza”, pero insistía en que negaron los datos por “la imposibilidad de probar los crímenes de una sociedad secreta” y por la firme creencia de que el Ejecutivo no obraba de buena fe sino con la intención de tenderles una trampa. Respecto a las palabras de Caro, destacaba Donoso Cortés que el texto que había difundido la *Gaceta* probaba la violación de la ley, ya que se le preguntó por el autor de un artículo no denunciado. Al hilo de esto, incidía en rechazar que el ministerio conservara en su puesto a una autoridad que se había atrevido a incurrir en tales excesos. Además, recalcaba que la *Gaceta de Madrid* no decía toda la verdad, pues había suprimido las declaraciones del resto de los empleados y omitía que el jefe político, tras encontrar al autor del artículo usurpando las funciones del jurado, traspasó aún más los límites para averiguar al autor que sospechaba. Ocultaba también el diario, de acuerdo con Donoso Cortés, la derrota sufrida por los agentes del Gobierno, que habían tenido que ceder y soltar a los redactores ante el grito de la opinión pública y la razón. “Esta victoria tendrá unos resultados morales de inmensa trascendencia. Algo darían ahora nuestros enemigos por no haber empeñado el lance”, concluía.

Ya el viernes 11 de agosto, el fundador de *El Porvenir* dedicó dos columnas del número 95 a contestar al diputado Vicente Sancho, quien en la sesión de Cortes del día 8 —cuando el periódico se hallaba suspendido— había denunciado el abuso que suponía que “un hombre oscuro y que no es nada responda de los papeles que se impriman”, burlando así la intención del legislador<sup>60</sup>. El político declaró la amistad que le unía a los redactores del diario y precisamente por este aprecio afirmaba sentir verlos lanzados en la carrera en la que estaban, pues sabía cómo y por qué se habían metido en ella.

---

<sup>59</sup> *El Porvenir*, número 93, domingo 6 de agosto.

<sup>60</sup> Ver el *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes* del 8 de agosto (Madrid, Imprenta de J.A. García, 1872, tomo VII, número 276, pp. 5.210-5.211; [www.constitucion1812.org](http://www.constitucion1812.org))

Respecto al suelto sobre la sublevación, denunciaba la oposición de “mala ralea” que se manifestaba en él y comentó que lo más raro es que se decía que el comisionado era enviado por el Gobierno. En este sentido, Juan Donoso Cortés pidió a quienes les acusaban que les leyeran porque nada de esto se anunciaba en el suelto. No obstante, reconoció el vicio que Sancho denunciaba en la ley de imprenta. Además, destacó que el modo y la forma de su lucha estaban recogidos en *El Porvenir* y defendió que la pugna por alcanzar el triunfo de sus ideas era noble, pues lo infame sería el silencio. Finalmente, reflexionaba sobre si era adecuado que un diputado denigrase a escritores que no podían contestarle en el recinto donde se discutían las leyes, ya que las discusiones públicas requerían de más imparcialidad y decoro que nunca<sup>61</sup>.

### 2.6.3. DIONISIO ALCALÁ GALIANO: ÚLTIMOS DÍAS DE *EL PORVENIR*

*El Porvenir* dejó de publicarse entre el 7 y el 9 de agosto de 1837, para volver el jueves 10 con Dionisio Alcalá Galiano como editor (cargo que desempeñó hasta la desaparición del diario) y con la siguiente advertencia en la primera página:

Madrid está declarado en estado de guerra, y la publicación de noticias es un delito cuyo conocimiento, según una muy vaga calificación, queda sujeto al Consejo de Guerra permanente. En tales circunstancias, no extrañarán nuestros lectores el silencio que, a imitación de los demás periódicos independientes, nos imponemos. Cuando la crisis, que no es tan grave como aparece, haya pasado, entonces hablaremos e investigaremos las causas que le han dado el ser. (*EPO*, 10-8-1837)

El estado de guerra había sido declarado el 6 de agosto debido a la cercanía de las tropas carlistas. El Real Decreto establecía que quedaba sometida a consejo de guerra ordinario la publicación o propagación de noticias capaces de desalentar a las tropas o al público o de provocar entre las primeras la insubordinación o la indisciplina, lo que parecía implicar a la prensa periódica aunque no se dijera explícitamente<sup>62</sup>. Los

---

<sup>61</sup> Este episodio fue recordado dos años y medio después en un editorial de *El Piloto* (número 361, sábado 29 de febrero de 1840), en el que se comentaba que “el *Porvenir* de entonces, sin haber estado de sitio, sin motivo alguno de bullangas, olvidando el jurado y hollando todas las leyes, fue acusado ante las Cortes, arrestando el jefe político sin forma alguna de causa; no al editor responsable, sino a quien equivocadamente creyó uno de los redactores”.

<sup>62</sup> *El Porvenir*, número 94, jueves 10 de agosto de 1837 (tomado del suplemento a la *Gaceta de Madrid* del día 7). El propio Congreso debatió el 8 de agosto si el Real Decreto afectaba a la prensa y, en ese caso, si la medida estaba dentro de las facultades de la Corona. Ver el segundo suplemento al número 95 de *El Porvenir* y el *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes* de ese día (pp. 5.206-5.214).



otros periódicos que también optaron por el silencio fueron *La España* y *El Eco de la Razón y de la Justicia*, si bien no dejaron de salir durante el tiempo en que *El Porvenir* se suspendió, al menos el primero<sup>63</sup>. La polémica por el suelto sobre el comisionado había dejado al diario en una situación comprometida, por lo que es probable que sus responsables decidieran obrar con prudencia y cesar su venta mientras encontraban a un editor responsable que reuniera los requisitos exigidos por la ley, lo que a su vez les otorgaría mayor credibilidad en caso de nuevos incidentes con las autoridades. La discusión en el Congreso demuestra que *El Porvenir* estaba ciertamente en el punto de mira.

El silencio del periódico se prolongó cinco días, durante los cuales Juan Donoso Cortés renunció a insertar artículos de opinión, salvo la réplica al diputado Sancho y otros editoriales muy breves y en tono moderado. En las advertencias publicadas sobre el estado de guerra, *El Porvenir* definía su actitud como “protesta”, “deber” y “altivo silencio” y subrayaba que no le movía el temor, como creía que probaba la energía con la que siempre defendían la libertad y el orden a pesar de las persecuciones en su contra<sup>64</sup>. De hecho, el diario manifestó sus sospechas sobre la intención que llevó a las autoridades a mantener el estado de excepción una vez llegado Espartero a Madrid, lo que significaba el desvanecimiento del peligro. Insinuaban los redactores que el objetivo del Gobierno era prolongar el silencio “demasiado agradable” de la prensa, una estrategia que juzgaba equivocada porque ésta sabría levantar su voz cuando fuese necesario e investigar las causas de lo que había ocurrido, ya que callaba solo por “no sembrar en medio de la crisis gérmenes de inmediata discordia”, al menos en su caso<sup>65</sup>.

Ese momento llegó para *El Porvenir* el 15 de agosto, cuando difundió el editorial “El Ministerio: los sucesos”, en el que denunciaba la indiferencia y la apatía con las que el ejecutivo de Calatrava consideró a la expedición carlista, tachándole de “imbécil, engañoso o imprevisor” y acusándole de carecer de inteligencia y fortuna para mandar. Al día siguiente, el *Eco del Comercio* daba gracias a Dios irónicamente por que el diario de Donoso Cortés, *La España* y *El Eco de la Razón* hubieran roto su silencio pese a seguir vigente el estado de guerra, lo que le llevaba a plantearse si callaron por

---

<sup>63</sup> Los nombres de las publicaciones aparecen en el *Eco del Comercio* del miércoles 16 de agosto (número 1.204), donde se explica que *El Mundo* no interrumpió sus tareas. La colección de *El Eco de la Razón y de la Justicia* de la BNE termina el 31 de julio y no existe otra, por lo que no es posible consultar si este periódico se suspendió durante esos días.

<sup>64</sup> *El Porvenir*, números 95 y 96, viernes 11 y sábado 12 de agosto de 1837.

<sup>65</sup> *El Porvenir*, número 98, lunes 14 de agosto.

motivos distintos a los explicados o si simplemente tuvieron un miedo ajeno del valor con el que decían sostener sus principios. El director de *El Porvenir* replicó que ellos lo hicieron por patriotismo y solo mientras la columna facciosa amenazaba la capital; superada la crisis, protestaron para que el Gobierno no se acomodara al silencio y alargara el estado excepcional. Además, denunció que se había sometido a la imprenta a los tribunales militares en contra de lo establecido en la Constitución. Finalmente, insistía en que no conocían el miedo porque el partido progresista no era “bastante lógico ni enérgico para ser completamente arbitrario”, y aunque lo fuera jamás abandonaría el camino que les sugería su conciencia y amor a la patria.

Fue tan solo dos días después de publicarse estas líneas, el 19 de agosto, cuando Juan Donoso Cortés anunciaba su separación de *El Porvenir* en los términos que ya he comentado. No habían pasado tres semanas desde su despedida cuando, sin mediar más incidentes ni polémicas, el diario difundió la advertencia de su desaparición:

**AVISO A LOS Sres. SUSCRITORES.**

*El Porvenir* cesa desde este día y se refunde en *La España*, la cual se remitirá a los Sres. Suscriptores de *El Porvenir* por el tiempo de sus abonos, y a los que lo fueron de ambos periódicos se les cumplirá del mismo modo el de uno y otro. (*EPO*, 6-9-1837)

Nada se explicaba sobre los motivos del cese pero, a juzgar por lo que Donoso Cortés destacaba a su marcha, pudo tratarse de circunstancias meramente políticas, tras la caída del gobierno progresista de José María Calatrava y la llegada al poder de los moderados con Eusebio Bardají Azara. Hasta ese momento, se publicaron 121 números de *El Porvenir*, aunque el último aparece como el 117 por el desajuste de numeración producido en los días finales de difusión.

### 3. APARICIÓN Y EVOLUCIÓN DE *EL PILOTO*

#### 3.1. *EL PILOTO*, ÓRGANO DEL PARTIDO LIBERAL MODERADO

El primer número de *El Piloto* se publicó en Madrid el viernes 1 de marzo de 1839. El prospecto del periódico apareció 20 días antes, según se indica en un artículo insertado en este número inicial, y está firmado por su director, Juan Donoso Cortés, quien en las primeras líneas exponía con amplitud la situación política existente al comienzo de este proyecto periodístico, dominada por la Primera Guerra Carlista:

Cinco años ha que comenzaron en España dos géneros de disturbios, que bastan por sí solos para tener postradas a las naciones más fuertemente constituidas y para enflaquecer a los más robustos imperios. Consiste el uno en el encuentro de intereses y de ideas que desde entonces acá tiene a España dividida moralmente en dos diversas sociedades, y el otro en la cruda guerra que esas dos sociedades, transformándose en ejércitos, se tienen declarada.

El objeto de una y otra sociedad, o si se quiere, de uno y otro bando, es adquirir para sí la dominación absoluta de la sociedad española, sin que lo hayan hasta el presente conseguido. (*EPI*, prospecto)

El político y periodista se refería también a la inestabilidad gubernamental, señalando que “la impotencia de los que proclaman la libertad y sostienen el trono de Isabel II consiste, en que habiendo conseguido al fin formar una constitución, no han podido todavía constituir un Gobierno”. En este sentido, comentaba que solamente existían dos formas de que los liberales logaran su objetivo:

Organizar un poder estable, desembarazado, fuerte, que disponga dentro del círculo de la ley de todas las fuerzas de la sociedad sumisas y disciplinadas, o recurrir al desarrollo de aquella fuerza oculta, pero violentísima si llega a manifestarse alguna vez, que Dios ha depositado como el último remedio para el último peligro, en el seno de las masas populares. (*EPI*, prospecto)

En estos párrafos, Donoso Cortés manifestaba de forma implícita su ideario y, por consiguiente, la línea editorial de *El Piloto*: liberal, defensor de la Constitución y católico. Así, el diario nació como órgano de opinión del partido liberal moderado en un momento histórico que le era adverso y como alternativa a *El Correo Nacional*, de

Andrés Borrego, creado en el año 1838 y también conservador<sup>66</sup>.

A continuación, el periodista destacaba que las causas de que no se hubiera podido formar un gobierno duradero en nuestro país eran harto complejas, motivo por el cual utilizaría las páginas de *El Piloto* para explicarlas. Así, en el prospecto solo planteaba una de ellas, la falta de progreso intelectual:

La anarquía es necesaria, y el Gobierno es imposible en aquellas sociedades en donde no guardan entre sí una justa correspondencia y una exacta proporción el progreso intelectual y el progreso político. En aquellas en donde el primero es mucho más grande que el segundo, son inevitables las revoluciones. Ejemplo insigne de esta verdad fue la Francia de 1789, tan pobre de instituciones libres, como ricamente dotada de filosofía. En aquellas en donde el segundo es mucho más grande que el primero, son inevitables los motines. Ejemplo insigne de esta verdad es España, tan rica de libertad como pobre de ciencia. (*EPI*, prospecto)

De esta forma, Donoso Cortés ponía de relieve la necesidad de avanzar en el aspecto intelectual e igualarlo en trascendencia con el político para lograr una sociedad estable y libre:

El progreso político nos devorará, si el progreso intelectual no nos salva. Las fuerzas morales de la sociedad como las fuerzas físicas del mundo, tienden naturalmente al equilibrio: por eso nosotros o hemos de ganar en ciencia, o hemos de perder las instituciones que hemos conquistado, y que sostenemos a costa de nuestra sangre. La elección no puede ser dudosa cuando se trata de elegir entre dos progresos o ninguno. Aprendamos, pues, siquiera porque solo aprendiendo nos conservaremos libres. (*EPI*, prospecto)

Era esencial, entonces, la adquisición por parte de los ciudadanos de conocimientos sobre el mundo que les rodeaba, y la difusión de los mismos correspondía a la prensa, como ya subrayó en el prospecto de *El Porvenir*:

Pero ¿de dónde nos puede venir la ciencia? No exactamente del poder, porque la misión de los que mandan no es *instruir* sino *obrar*: ni de la tribuna, porque la misión de los legisladores no es

---

<sup>66</sup> Raquel Sánchez García (2006: 495-504) analiza las principales polémicas que mantuvieron Juan Donoso Cortés y Andrés Borrego a través de sus periódicos, poniendo de relieve los aspectos en los que divergían y en los que coincidían.

adelantar las ciencias políticas o filosóficas, sino aplicarlas en la formación de las leyes en el estado en que se encuentran: ni de los libros, porque los libros no se leen en tiempos de guerras civiles, y de decadencia intelectual de los pueblos: ni de la cátedra, porque la ciencia no se entiende más allá de la voz del catedrático. Solo puede venirnos de la imprenta periódica, porque solo la imprenta periódica discute los principios, y difunde las ideas. (*EPI*, prospecto)

Esta divulgación de ideas era solo el primer paso para un objetivo más ambicioso, el cual el nuevo diario aspiraba a alcanzar; un cambio político que garantizara la continuación de las instituciones:

Considerada bajo este punto de vista, la imprenta periódica, en estas circunstancias, es la única que puede promover el progreso intelectual hasta que se nivele con el progreso político; y por consiguiente es la única que puede constituir un gobierno, reformar la sociedad, y asegurar la salvación del estado. (*EPI*, prospecto)

Pero Juan Donoso Cortés no estuvo solo en esta difícil empresa, sino que le ayudó, como él mismo apuntaba, Antonio Alcalá Galiano, “que a la cualidad de orador ilustre reúne la de eminente publicista y la de escritor insigne”, junto al que formó la redacción política de *El Piloto*.

### 3.2. UN PERIÓDICO EMINENTEMENTE POLÍTICO INTERESADO EN LO LITERARIO

De todo lo dicho hasta ahora, se deduce que *El Piloto* dedicó la mayor parte de su espacio a la política, al igual que *El Porvenir*. Tras su extensa argumentación, Donoso Cortés adelantaba que los artículos de opinión relacionados con este ámbito estarían divididos en tres bloques fundamentales en los números del periódico:

En un artículo de corta extensión se procurará fijar la cuestión dominante de la época o del día, despojada de todas las cuestiones accesorias, que oscureciéndola puedan hacer dudar de cuál es su solución legítima y conveniente. Otros artículos estarán consagrados a trasladar al público la fisonomía de las sesiones del Senado y del Congreso (cuando estén abiertas las Cortes), y a discutir los mismos asuntos que se discuten en los cuerpos colegisladores, o los que se promuevan por los demás periódicos, sin entrar jamás en una polémica apasionada e irritante. Otra parte en fin estará exclusivamente consagrada a combatir todos los sofismas

políticos y todas las prácticas absurdas opuestas a la verdadera índole de las monarquías constitucionales [...] De esta manera el *Piloto* será a un mismo tiempo un periódico y un libro. (*EPI*, prospecto)

Además, *El Piloto* reservaba buena parte de sus páginas a transcribir extensamente los debates de las Cortes, como comentaba su director, quien revelaba que tenían asegurada “una correspondencia que nada dejará que desear a los que a él se suscriban”. En efecto, el diario publicó un volumen considerable de noticias, tanto de España como del extranjero. La información nacional –de los corresponsales de *El Piloto* y tomada de otros periódicos- se agrupaba en el apartado “Noticias del reino” y se centraba en el avance de los ejércitos, sobre todo en el isabelino, y en las consecuencias políticas derivadas de la guerra carlista. Los acontecimientos de más allá de nuestras fronteras, en su mayoría de Francia e Inglaterra, se reunían bajo el epígrafe “Correspondencia extranjera” o “Crónica extranjera”, y también versaban, por lo general, sobre cuestiones políticas.

A veces, cuando el número de noticias no era muy elevado, la información nacional e internacional se presentaba toda bajo el nombre global de “Correspondencia de *El Piloto*”. Asimismo, en muchos números se hallan las secciones “Crónica de Ultramar” (que recogía principalmente las novedades de La Habana) y “Crónica de la Frontera”, en la que se insertaban textos sobre los pormenores de la guerra en el Norte – las Vascongadas, Navarra, Aragón y Cataluña- que afectaran en algún aspecto al país galo. De forma excepcional, se insertaron noticias con el aviso “Victoria importantísima” o “A última hora”.

La cobertura de la actualidad política se completaba con las secciones “Actos del reino” y “Partes oficiales”, en la que se reproducían comunicaciones oficiales, ya fueran reales o gubernamentales. Además, en la sección de “Noticias diversas” se incluían, aparte de sucesos, curiosidades, informaciones sobre economía y algunas noticias políticas, ya fuera tomadas de otros periódicos o remitidas por los lectores, al igual que ocurría con las secciones de “Variedades” y “Remitido” o “Comunicado”.

Donoso Cortés desvelaba también que “háviles y ya conocidos escritores” enriquecerían la redacción de *El Piloto* con folletines y artículos filosóficos y de literatura. Nada más explicaba el fundador del diario, en el que encontramos ensayos sobre filosofía e historia, biografías de personajes y de literatos insignes, crítica literaria

y musical –básicamente teatral y de ópera-, poesías, relatos y novelas por entregas, éstas últimas traducidas del francés. Los textos literarios y los ensayos también se incluían en “Variedades”, mientras que en “Remitido” se insertaban escritos de esta naturaleza enviados por los lectores. Finalmente, en “Noticias diversas” se difundían reseñas literarias tomadas de otros periódicos y avisos sobre las actividades del Ateneo y el Liceo. Estas secciones solían compartir la cuarta página con el “Parte comercial” (cotizaciones de las bolsas de Madrid, París y Londres, precios de los alimentos básicos y movimientos financieros), la cartelera teatral y los anuncios sobre prensa periódica y obras literarias, políticas, económicas y científicas. En alguna ocasión se publicó la sección de “Bibliografía”, con recomendaciones de libros y revistas.

Por lo tanto, a pesar de que *El Piloto* era un diario claramente orientado a la información política, se esmeraba por recoger en sus páginas las novedades e inquietudes culturales del momento, interés que se incrementó con cada número, en especial en el ámbito de la literatura. No obstante, cuando la complejidad de la vida política así lo requería, esos contenidos quedaban en segundo plano llegando incluso a no publicarse, como ocurría en múltiples ocasiones con la cartelera teatral, con el fin de dedicar todo el espacio posible a las noticias políticas y las sesiones de Cortes.

### 3.3. CARACTERÍSTICAS DE LA SUSCRIPCIÓN

Debajo del prospecto firmado por Juan Donoso Cortés, se indicaba en una letra de tamaño inferior que *El Piloto* se publicaría todas las mañanas desde el 1 de marzo, en un pliego del mismo tamaño del prospecto, o sea, cuatro páginas de 0,451<sup>m</sup> x 0,280<sup>m</sup> (Hartzenbusch, 1993: 61), las cuales se editaron siempre a cuatro columnas.

Igualmente, se detallaba que el diario se suscribía en Madrid en la librería de Jordán, en la calle Carretas (cuando salía *El Porvenir* estaba en la Puerta del Sol), y en la librería de la viuda de Paz, frente a las gradas de San Felipe. En las provincias, *El Piloto* redujo los puntos de suscripción con respecto a su antecesor, pero mantuvo los de Alicante, en la librería de Carratalá<sup>67</sup>; Badajoz, en la de la viuda de Carrillo; Burgos, en la librería de Arnaiz, y Coruña, en el establecimiento de Pérez. El periódico se suscribía también en Bilbao, en la librería de García. En los demás puntos del Reino, Canarias, Puerto Rico y La Habana, los interesados debían acudir a las administraciones de

---

<sup>67</sup> Este dato no se aporta en el prospecto de *El Piloto*, pero sí figura en la cabecera de los diferentes números del periódico.

Correos.

Asimismo, se informaba de que el precio de suscripción a *El Piloto* para Madrid era de 20 reales, mientras que en las provincias aumentaba hasta los 24 reales. En este sentido, se aclaraba que a los abonados de Madrid se les llevaría el periódico a sus casas por un mes, mientras que a los de provincias se les remitiría por correo franco de porte. Además, en cada número del diario se recoge que el precio general era de diez cuartos, datos todos estos en los que coincidía con la anterior publicación de Donoso Cortés (si bien *El Porvenir* aceptaba abonos trimestrales, semestrales y para América). Estas tarifas y los puntos de suscripción se mantendrían hasta el cese de *El Piloto*, ocurrido el 13 de marzo de 1840.

### 3.4. LA REDACCIÓN DE *EL PILOTO*

La redacción de *El Piloto* estuvo establecida, según aparece en las cabeceras, en la calle de Santa Catalina, número 1, cuarto bajo, adonde se pedía que se dirigieran las reclamaciones y avisos francos de porte. Asimismo, se avisa que los comunicados y anuncios se insertaban pagando medio real por línea, coste que tampoco varía con respecto a *El Porvenir*.

Fueron fundadores del periódico Juan Donoso Cortés y Antonio Alcalá Galiano, con el apoyo económico de otros personajes relevantes del momento, entre los que se encontraban el duque de Veragua, el conde de Isla, Alejandro Mon, el duque de Osuna y Juan Bravo Murillo, quien desempeñó la labor de director económico, según se recogía en las cláusulas de la Asociación de Accionistas (cfr. Suárez Verdeguer, 1992b: 38-40). El *Eco del Comercio* afirmó que S.M. había contribuido a sostener la empresa y que existía una lista en la que así se especificaba, lo que fue desmentido “solemnemente” por Alcalá Galiano en un breve editorial<sup>68</sup>. *El Piloto* sustituyó a *La España*, el diario que Joaquín Francisco Pacheco dirigía desde el 1 de julio de 1837 y el cual atendió los abonos de *El Porvenir* cuando éste desapareció<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> *El Piloto*, número 271, domingo 1 de diciembre de 1839.

<sup>69</sup> *La España* no publicó el prospecto de *El Piloto* ni ninguna reseña sobre su futura aparición, al menos durante su último mes. Sin embargo, *El Porvenir* sí adelantó la salida del periódico de Pacheco en su número 56, del viernes 30 de junio de 1837, en un breve suelto en el que se destacaba los conocimientos de sus redactores y se subrayaba que “la causa del orden cuenta ya con un nuevo defensor”.



### 3.4.1. LOS REDACTORES POLÍTICOS

#### 3.4.1.1. ANTONIO ALCALÁ GALIANO, COFUNDADOR

Antonio Alcalá Galiano (1789-1865) fundó *El Piloto* junto a Juan Donoso Cortés, como él mismo recordaba en sus *Apuntes*. También redactó algún folletín y compartió con el director la tarea de escribir los artículos doctrinales, actividad a la que dedicó buena parte de su tiempo:

Un año seguí en este periódico sin que pasase casi un día en que dejara de escribir, y aún tres artículos de fondo y alguna vez los folletines. Ninguna obra mía ha acarreado más odio. Aunque mi estilo declaraba cuáles eran mis artículos, quise con todo distinguirlos poniéndoles al pie una estrella. Esto no obstante, habiendo mi colega Donoso estampado una vez en su estilo singular, aunque bello, y con los correctivos convenientes, y como corolario de las máximas que sentaba, *que a ciertas opiniones solo debía dar respuesta el verdugo*, hubo calumniadores que a sabiendas me calumniaron yo haber invocado el auxilio del verdugo contra los de opinión opuesta a la mía, y esta calumnia repetida fue creída como lo son todas” (Alcalá Galiano, 1865: 28).

Federico Suárez (1992b: 24) constata que esta costumbre del periodista de destacar sus editoriales con una estrella comenzó en el número 32 de *El Piloto*, con fecha del martes 2 de abril de 1839. Como ya he comentado, Alcalá Galiano ganó protagonismo en los dos últimos meses del diario, hasta el punto de que él redactaba prácticamente todo su contenido. En cuanto a sus folletines, aquel investigador (1992b: 45) se refiere al titulado “Ya en España murieron los partidos”, que suscribió como A. en el número 104 (jueves 13 de junio), y al análisis del *Libro de los niños*, de Francisco Martínez de la Rosa, que firmó con las iniciales A.A.G. en el número 166 (miércoles 14 de agosto). A ellos debemos añadir el folletín sin título y firmado como A. que apareció en el número 172 (martes 20 de agosto), en el que se comentaba ampliamente dos artículos publicados por El Estudiante en su periódico, y el artículo sobre el Casino insertado en las “Variedades” del número 188 (lunes 9 de septiembre), el cual distinguió con su estrella.

Antonio María Alcalá Galiano y Villavicencio nació en Cádiz el 22 de julio de 1789<sup>70</sup>. Su padre fue Dionisio Alcalá Galiano, marino que murió en la batalla de

---

<sup>70</sup> Biografía basada en los *Apuntes* de Alcalá Galiano (1865), completada con datos de la tesis doctoral *Alcalá Galiano y la construcción del liberalismo en España* (Sánchez García, 2003) y del *Diccionario*

Trafalgar. No fue al colegio ni a la universidad, sino que estudió en casa con profesores particulares y con la ayuda de su madre y de sus tíos. En su juventud organizó en su ciudad natal, junto a José Joaquín de Mora, la Academia de Buenas Letras, que cesó sus actividades con la guerra.

En 1806, Alcalá Galiano se trasladó a Madrid, donde frecuentaba la tertulia de Quintana. No encontró trabajo en la capital y volvió a Cádiz, donde pasó un año y medio antes de regresar a Madrid. Allí intentó afincarse en 1808, pero la entrada de los franceses le hizo marcharse de nuevo a su ciudad, donde escribió en los periódicos *La Tertulia*, *El Tribuno del Pueblo Español* y *El Redactor General*, además de publicar *El Imparcial* junto a su amigo Santiago Jonama en 1812. En este mismo año, por mediación del político José García León y Pizarro, fue nombrado agregado de la embajada de Inglaterra, puesto que finalmente se le denegó. Se le compensó con un puesto de oficial auxiliar en la Secretaría de Estado y posteriormente fue destinado a Suecia, desde donde regresó a Cádiz a finales de 1814. Tras unos años complicados en lo personal, volvió a su antiguo trabajo en Madrid. En esta época se posicionó junto a José Joaquín Mora contra la introducción del Romanticismo en España por Juan Nicolás Böhl de Faber, pero durante su exilio inglés aceptó la nueva estética. Esto se refleja en el prólogo a *El moro expósito* (1834), del duque de Rivas, considerado de hecho el manifiesto del Romanticismo español.

En 1819, Antonio Alcalá Galiano debería haber cogido un barco a Brasil, país al que fue destinado con un puesto diplomático, pero se quedó en su ciudad natal. Entró en el Ejército Nacional para redactar la *Gaceta Patriótica del Ejército Nacional* (1820) y participó en la conspiración que terminó con el triunfo de Riego y la proclamación de la Constitución de Cádiz. No logró el acta de diputado, por lo que volvió a la capital a la Secretaría de Estado. Allí defendió el liberalismo exaltado en la tertulia de la Fontana de Oro y en la Sociedad Landaburiana. Recibió el nombramiento de intendente de Córdoba, pero permaneció poco tiempo allí porque fue elegido diputado en 1822. Con el terror absolutista hubo de exiliarse a Inglaterra, donde obtuvo la cátedra de Lengua y Literatura Española en la Universidad de Londres. Además, colaboró con artículos políticos y de crítica literaria en las publicaciones *The Westminster Review* (1824-1829), *The Athenaeum* (1834), *The Foreign Quarterly y Review* y *Revue Trimestrielle*. Pasó a Francia en 1830 para regresar a España cuatro años después, gracias a la amnistía de la

regente María Cristina.

De nuevo en la capital, Alcalá Galiano escribió en *El Observador*, el *Mensajero de las Cortes* y *La Revista Española*. Como político, entró en el Estamento de Procuradores y fue nombrado titular de Marina del gobierno de Istúriz. Tras el motín de La Granja, se expatrió a Francia, primero a París y luego a Pau. A su vuelta, en noviembre de 1837, fue elegido diputado por Cádiz. Fue redactor de *El Correo Nacional*, *La España* y la *Revista de Madrid*, además de fundar *El Piloto* junto a Juan Donoso Cortés, a quien conocía desde 1834.

La llegada de Espartero provocó que tuviera que salir otra vez de Madrid. Vivió unos meses en el norte de España y luego se marchó a Londres y a París. De nuevo en nuestro país, dirigió el colegio San Felipe Neri de Cádiz durante un año y volvió a la política como diputado por Madrid en 1844. Fue nombrado senador vitalicio y Comisario Regio del Banco de San Fernando, recibió la Gran Cruz de Carlos III y entró en la Real Academia de la Lengua, además de escribir en *El Herald* y la *Revista Europea*. Entre 1851 y 1854, ejerció la representación diplomática en Portugal, donde estaba su sobrino Juan Valera, con quien colaboró en la *Revista Peninsular*. Fue nombrado miembro de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, ejerció de nuevo como diplomático y colaboró con la *Crónica de Ambos Mundos* y *La América*. Narváez le nombró ministro de Fomento en 1865, año en el que murió, el 11 de abril, víctima de una apoplejía, aterrado por los acontecimientos de la Noche de San Daniel.

Aparte de los numerosos artículos sobre política, historia y crítica literaria y de los poemas que publicó en la prensa española e inglesa, entre las obras de Antonio Alcalá Galiano destacan sus *Lecciones de derecho político y constitucional* (1843), las *Lecciones de literatura española, francesa, inglesa e italiana del siglo XVIII* (1845) y las *Lecciones sobre la Historia literaria del siglo XVIII* (1846), todas ellas impartidas en el Ateneo; una traducción de la *Historia de España*, de Samuel Astley Dunham (1844-1846); y sus obras autobiográficas *Apuntes para la biografía del Excmo. Sr. D. Antonio Alcalá Galiano, escritas por él mismo* (1865), *Recuerdos de un anciano* (1878) y *Memorias* (1886).

### 3.4.1.2. LOS FOLLETINES DE EL ESTUDIANTE

Junto a Juan Donoso Cortés y Antonio Alcalá Galiano, el tercer comentarista político destacado de *El Piloto* fue Antonio María Segovia e Izquierdo, El Estudiante (1808-1874). En el número 31, correspondiente al lunes 1 de abril de 1839, él mismo informó en la sección del folletín, bajo el titular “El Estudiante embarcado”, que desde ese mes comenzaría a publicar su periódico *El Estudiante* y a ofrecer un artículo a *El Piloto* todos los domingos. No fue así, ya que esta periodicidad no se cumplió en abril, de mayo a julio su firma desapareció del diario y hasta noviembre no se convirtió en habitual. Desde este mes y hasta el cese de *El Piloto*, sí hallamos incluso varios folletines por semana. Aparte de los artículos que copió de *El Estudiante*, la publicación de Donoso Cortés insertó cerca de cuarenta textos escritos por Segovia –alguno firmado con seudónimo-, los cuales se caracterizaban por su ironía y las polémicas contra el *Eco* y los progresistas (por ejemplo, “De varias cosas malas, y, por supuesto, del *Eco del Comercio*”, en el número 291, del sábado 21 de diciembre).

El propio periodista aportó una amplia nota biográfica en *El Piloto*, con el fin de aclarar unos datos publicados por el *Eco*<sup>71</sup>. Su padre, ya fallecido en ese momento, ejerció como juez en la localidad cordobesa de Pozoblanco. De ideas liberales, se las inculcó a Antonio y a otro de sus seis hijos, quien luchó contra los carlistas en el campo de batalla. Además, un tío de Segovia, también de nombre Antonio, fue alcalde de casa y corte. Por su parte, El Estudiante fue nacional en la compañía de jóvenes en la capital y en 1824 obtuvo la plaza de oficial segundo de policía en Córdoba, donde también trabajó en clase de auxiliar en el ramo de Propios. En el año 1829, volvió a Madrid y entró por permuta en la contaduría general de Propios como meritorio, lo que compaginó con un puesto como taquígrafo en las Cortes. Cuando se metió a escritor de política quedó cesante y no quiso solicitar su reposición para conservar su independencia. No obstante, sí aceptó un destino siendo redactor de *El Piloto*.

Estos apuntes completan lo que ya conocíamos sobre Antonio María Segovia<sup>72</sup>. Nacido el 29 de junio de 1808 en la capital, pasó su infancia en Andalucía, donde estudió en la universidad de Granada y en Cádiz. En 1820 marchó a Madrid para ingresar en la Academia de Cadetes de Guardia de Infantería, disuelta tras la sublevación de la Guardia Real de Fernando VII en 1822. Se casó con Ana Cabañero y

---

<sup>71</sup> *El Piloto*, número 293, lunes 23 de diciembre de 1839, “Comunicado”.

<sup>72</sup> Datos basados en la biografía de el Estudiante elaborada por Susanne Gehrig para *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: diccionario biobibliográfico* (pp. 798-801).

Retamosa en 1833, año en el que inició su dilatada actividad en prensa, la cual interrumpió su exilio a París, sirviendo su domicilio en la capital francesa de punto de reunión de los emigrados españoles, como su amigo Eugenio de Ochoa. A partir de 1844 sirvió como cónsul, primero en Singapur y luego en Nueva Orleans y en Santo Domingo. Recibió la orden de la Legión de Honor, de la que era caballero. Además, en 1845 fue elegido académico honorario de la Real Academia Española, en la que sucedió en la secretaría a Manuel Bretón de los Herrero. También fue miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y bibliotecario tercero de la Biblioteca Nacional por real nombramiento, a lo que se añade su participación en el Liceo y en el Ateneo. Murió en Madrid el 14 de enero de 1874.

Respecto a su labor periodística, El Estudiante escribió en *Semanario Crítico* (1833), *Correo de las Damas*, *El Español*, *El Jorobado* (1836), *El Tiempo*, *Semanario Pintoresco Español*, *El Mundo* (1837), *El Correo Nacional* (1838-1842), *El Piloto* (1839-1840), *El Museo Universal*, *Museo de las Familias* y *La América*. Además, *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921) difundió en 1873 su trabajo crítico *Los anónimos, los anonimistas y los anonimados*. En sus primeros años de carrera, le dieron gran popularidad sus colaboraciones con Santos López Pelegrín, Abenamar, con quien recordemos que publicó los periódicos *Nosotros* (1838) y *Abenamar y El Estudiante*. *Capricho periodístico* (1838-1839) y la *Colección de artículos satíricos y festivos* (1840). Ya en los años sesenta, fundó junto a Juan Valera la revista humorística *El Cócora* (1860) y dirigió la revista *El Progreso* (1865).

Segovia también cultivó la poesía, como lo prueba su *Colección de composiciones serias y festivas, en prosa y verso* (1839). Fruto de su paso por la Real Academia de la Lengua son sus diversos escritos académicos. Dejó asimismo la zarzuela *Don Pacífico o El dómine irresoluto* (1871) y varias obras dramáticas, tanto originales (*¿Cuál de los tres es el tío?*, 1851) como traducidas (*A un cobarde, otro mayor*, 1840; *Trapisondas por bondad*, 1842; *El peluquero en el baile*, 1850; *El aguador y el misántropo*, 1854).

### 3.4.2. LOS CRÍTICOS LITERARIOS

#### 3.4.2.1. SALVADOR BERMÚDEZ DE CASTRO

Salvador Bermúdez de Castro (1817-1883), al igual que Leopoldo Augusto de Cueto, escribió textos de temática variopinta para *El Piloto*. El diario de la capital publicó con su nombre y apellido completo cuatro de sus poesías (*Deleites*, número 3, domingo 3 de marzo de 1839; *La muerte*, número 24, domingo 24; *El cenobita*, número 30, del domingo 31; *A Elvira*, número 87, domingo 27 de mayo), mientras que con las iniciales S.B.C. aparecieron un comentario a los *Cuentos* de E.T.A. Hoffmann (número 17, domingo 17 de marzo) y una serie de análisis sobre la obra *El Congreso de Verona*, de Chateaubriand (números 39, 41, 42 y 45, del martes 9, jueves 11, viernes 12 y lunes 15 de abril).

Suárez Verdeguez (1992b: 47) y Calvo Sanz (1974)<sup>73</sup> no consideran en sus estudios las críticas que en marzo y mayo insertó *El Piloto* sobre la preocupante situación de los teatros, ni las tres que en mayo difundió sobre la trascendencia de Pedro Calderón de la Barca como poeta lírico (las cuales comentaré en otro capítulo), suscritas todas ellas como B.C. y que yo he atribuido a Bermúdez de Castro. Con esta firma, *El Piloto* también insertó tres críticas sobre los cuatro primeros cuadernos de *Fastos españoles, o Efemérides de la Guerra Civil* (números 69, 70 y 71, del jueves 9, viernes 10 y sábado 11 de mayo), varios textos sobre lugares destacados de Madrid (*Paseos de Madrid. El Prado. I*, número 55, jueves 25 de abril; *Paseos de Madrid. La fuente castellana*, número 56, viernes 26; *El Prado y la revista*, número 59, lunes 29<sup>74</sup>) y un análisis sobre la obra *Sitio de México por Hernán Cortés, descrito por el indio Ixtlilxochitl* (número 95, martes 4 de junio).

Salvador Francisco de Paula Bermúdez de Castro y Díez, nacido en Cádiz el 6 de agosto de 1817, estudió en San Fernando, en su ciudad natal y en la Universidad de Sevilla, donde obtuvo el grado de Doctor en Leyes en 1837<sup>75</sup>. Durante su estancia en la

---

<sup>73</sup> Suárez Verdeguez argumenta que en el diccionario de Rogers y Lapuente no figuran estas iniciales. Sin embargo, sí nombra alguno de los títulos firmados bajo ellas. Por su parte, Calvo Sanz ni siquiera se refiere a las críticas sobre Calderón ni apunta que pudieran ser suyas, a pesar de la completa biografía personal y profesional que aporta.

<sup>74</sup> En las “Variedades” del número 32 de *El Piloto*, del martes 2 de abril, se había publicado un artículo anónimo titulado simplemente *Paseos de Madrid*. Su tema y estilo declara que no fue escrito por Salvador Bermúdez de Castro, pues se centra en las obras del paseo de la Castellana desde una perspectiva urbanística y con un lenguaje técnico, mientras que los firmados por B.C. tienen un marcado carácter literario de género costumbrista.

<sup>75</sup> Extracto de la biografía redactada por Jesús Gascón Pérez para *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: diccionario biobibliográfico* (pp. 141-145).

capital andaluza, las revistas madrileñas *El Artista* (1835) y *Semanario Pintoresco Español* (1836) insertaron algunas de sus poesías, en la primera seguramente por mediación de su hermano José, colaborador habitual (cfr. Alonso Seaone, 2005). En el año 1837, tomó parte con frecuencia en las sesiones del Liceo Bético y colaboró en la *Lira Andaluza*, publicación cuyo promotor fue Serafín Estébanez Calderón.

Bermúdez de Castro llegó a la capital en 1838, dándose a conocer como poeta en el Liceo. Compuso versos para la publicación de la sociedad, así como para la *Revista de Madrid*, el *Semanario Pintoresco Español*, *El Correo Nacional* y *El Piloto*. En 1840 editó sus *Ensayos poéticos*, obra que supuso su retirada del mundo de las letras. En el año 1841, se dedicó exclusivamente a *El Iris*, revista de la que sería único redactor, salvo colaboraciones esporádicas. En ella difundió su estudio sobre *Antonio Pérez, Secretario de Estado del Rey Felipe II*. Además, a través de sus páginas sostuvo una polémica con Hartzenbusch en torno al movimiento dramático romántico.

Salvador Bermúdez de Castro fue en 1840 secretario del Gobierno Político de Toledo, cargo que ocupó durante pocos días debido al pronunciamiento de Espartero. Desde el año 1844, se dedicó plenamente a la diplomacia, que ejerció en Bélgica, México, Italia y Francia. Recibió multitud de condecoraciones y honores, como la Gran Cruz de Carlos III (1856), los títulos de marqués de Lema (1858), duque de Ripalda (1859) y príncipe de Santa Lucía (1860) –estos dos últimos concedidos por el rey napolitano Francisco II–, el nombramiento como senador por parte de Isabel II (1861) y la Gran Cruz de la Orden Imperial de la Legión de Honor (1866) –otorgada por Napoleón III–. Falleció en Roma el 23 de marzo de 1883.

#### 3.4.2.2. LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO

Leopoldo Augusto de Cueto (1815-1901) demostró ampliamente en *El Piloto* sus cualidades para la crítica literaria. Desde el número 85, con fecha del sábado 25 de mayo, hasta el número 343, del martes 11 de febrero, participó con asiduidad en el periódico madrileño con análisis sobre producciones teatrales, generalmente estrenos en el coliseo del Príncipe, aunque también escribió sobre representaciones en el teatro del Liceo y estudió las comedias de Tirso de Molina.

Los textos de esta naturaleza, los cuales comentaré posteriormente, alcanzan los veintiuno, pero el crítico también insertó otro tipo de folletines: uno acerca de la *Divina Comedia* de Dante, en el número 112, del viernes 21 de junio; otro sobre la primera

representación en Madrid de la ópera *Lucrezia Borgia*, en el número 129, del lunes 8 de julio; la serie *Recuerdos de viaje. Rouen*, en los números 143, 144 y 146, del lunes 22, martes 23 y jueves 25 de julio; un comentario sobre los cantos primero y segundo del poema *La resurrección de un hombre*, de Miguel Tenorio, en el número 170, del domingo 18 de agosto; una crítica sobre los cuadernos XII y XIII de la obra *Fastos Españoles, o Efemérides de la guerra civil*, en el número 189, del martes 10 de septiembre<sup>76</sup>; varios artículos sobre la “Exposición Pública de Nobles Artes, en la Academia Nacional de San Fernando”, en los números 212, 227, 237 y 240, del jueves 3 de octubre, viernes 18, lunes 28 y jueves 31 de ese mes; los titulados *Ligereza e injusticia con que suelen escribir los extranjeros acerca de las cosas de España*, en los números 271 y 278, del domingo 1 y domingo 8 de diciembre; y el folletín con el significativo título “De la misión del poeta”, en el número 156, del domingo 4 de agosto, al que también me referiré más adelante.

Leopoldo Augusto Luciano María del Carmen de Cueto López de Ortega nació en Cartagena (Murcia) el 16 de julio de 1815<sup>77</sup>. Estudió Filosofía en el Seminario Conciliar de San Fulgencio de Murcia y se doctoró en Jurisprudencia por la Universidad de Sevilla. Desde aquí envió a *El Artista* su crítica sobre el estreno de *Don Álvaro*, del duque de Rivas, que era esposo de su hermana mayor. Unos meses después se marchó a París como agregado de la Embajada de España, lo que supuso el inicio de su extensa carrera diplomática, de la que se retiró en 1881. En la capital francesa, se casó con María del Amparo Fernández de Cáceres y González de Quintanilla. El matrimonio tuvo dos hijas, Flavia y María Jimena, la primera nacida en Rouen. En esta época colaboraba en la revista *El Orbe*, fundada por el duque de Frías, en *El Piloto* y en el *Semanario Pintoresco Español* (Simón Díaz, 1946b: 74). Aparte, fue nombrado secretario general del Liceo el 20 de noviembre de 1839<sup>78</sup>.

En el año 1844, Cueto escribió en *El Laberinto* y logró un gran éxito con el estreno de su drama *Doña María Coronel*. Ya en 1857, fue elegido miembro numerario de la Real Academia Española, de la que también fue secretario y tesorero, y ante la que en 1866 leyó su *Discurso necrológico* dedicado al duque de Rivas. Un año después, entró en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Isabel II le nombró

---

<sup>76</sup> Se indica en *El Piloto* que era el primer artículo, pero no se publicaron más.

<sup>77</sup> Biografía basada en la obra de Enrique Pardo Canalís titulada *El marqués de Valmar* (Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1996) y en el texto redactado por Ana Isabel Ballesteros Dorado para *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: diccionario biobibliográfico* (pp. 272-279).

<sup>78</sup> *El Piloto*, número 264, domingo 24 de noviembre de 1839.



senador vitalicio en 1865 y Alfonso XII le concedió el título de marqués de Valmar en 1877. Obtuvo la Gran Cruz de la real orden americana de Isabel la Católica y fue comendador de la legión de honor de Francia, entre otros méritos. Murió en Madrid el 20 de enero de 1901 a causa de un derrame cerebral.

Como filólogo y crítico literario, Leopoldo Augusto de Cueto alcanzó el reconocimiento en su época por dos obras: *Estudio histórico crítico y filológico sobre las Cantigas del Rey Don Alfonso X el Sabio* (1897) y la *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII* (1893). Además, reunió su producción literaria bajo el título de *Poesías líricas y dramáticas* (1903).

### 3.4.3. OTRAS COLABORACIONES, POESÍAS Y NOVELAS

En los primeros números del periódico encontramos la firma P.L. Gallego, correspondiente a Pedro Luis Gallego, que aportó tres artículos sobre ópera: dos titulados *Sobre la creación de la ópera española* (“Variedades” de los números 3 y 4, domingo 3 y lunes 4 de marzo de 1839) y una crítica sobre la representación de *Norma* en el teatro de la Cruz a beneficio de sus empresarios (número 12, martes 12 de marzo). Completaron la información en este ámbito un folletín anónimo sobre *La extranjera* (número 32, martes 2 de abril) y el firmado por Leopoldo Augusto de Cueto sobre *Lucrezia Borgia*.

En cuanto a la poesía, el número de composiciones publicadas permite afirmar que *El Piloto* se volcó con este género. Aparte de los poemas anónimos y tomados de otros diarios, y de los versos de circunstancias de autores como Manuel Bretón de los Herreros, Mariano Roca de Togores o Zorrilla, hallamos los siguientes nombres: F. Vera, con “El genio” (número 40, miércoles 10 de abril), “Recuerdos de...” (número 97, jueves 6 de junio) y un poema sin título (número 193, sábado 14 de septiembre); un colaborador que firmaba como “El otro”, que ofreció dos poesías sin título (número 52, lunes 22 de abril, y número 90, jueves 30 de mayo), “La bélico-manía” (número 72, domingo 12 de mayo), “La romántico-manía” (número 86, domingo 26 de mayo) y “Al Piloto” (número 93, domingo 2 de junio); Federico Álvarez de Miranda, con “El huérfano” (número 102, martes 11 de junio) y “A la patria” (número 210, martes 1 de octubre); Antonio de Jesús Arias, con “Yo te adoro!!!” (número 122, lunes 1 de julio); José Grijalva, con “La caída de la tarde” (número 175, viernes 23 de agosto); Jerónimo Morán, con “La soledad” (número 178, lunes 26 de agosto); Ignacio de Castilla, con “Al

Guadalquivir” (número 198, jueves 19 de septiembre) y “A una rosa” (número 226, jueves 17 de octubre); J.L. Flores, con “Elegía” (número 218, miércoles 9 de octubre), “Al amor paternal” (número 258, lunes 18 de noviembre) y “Oda. a S.M. la Reina” (número 259, martes 19 de noviembre); Carolina Coronado, con “A la palma” (número 262, viernes 22 de noviembre); Ramón de Campoamor, con “Tu boca. A. A...” (número 263, sábado 23 de noviembre); Pedro de Madrazo, con “Stella Matutina” (número 136, miércoles 15 de enero de 1840).

Hubo dos escritores que contribuyeron a *El Piloto* con creaciones en verso y en prosa: Gabriel García y Tassara y el duque de Rivas. El primero escribió un artículo costumbrista titulado *El dos de mayo*, al que seguía la poesía “En el dos de mayo” (número 63, viernes 3 de mayo), así como el folletín “Despedirse” (número 66, lunes 6 de mayo). El segundo firmó como A. de S., duque de Rivas el romance “Amor, honor y valor” (número 133, viernes 12 de julio), el poema “A un arroyo. Meditación” (número 202, lunes 23 de septiembre) y un texto sobre la Exposición Pública de Nobles Artes (número 205, jueves 26 de septiembre).

También pudieron publicar en el diario Jacinto de Salas y Quiroga y Enrique Gil. En el número 13 (miércoles 13 de marzo), apareció un artículo titulado “Los yerros de imprenta. A los cajistas de cierta imprenta que yo conozco” suscrito por S., la inicial con que el director del *No me Olvides* identificaba sus artículos en la revista. Respecto a Gil, Suárez Verdeguer (1992b: 51) le atribuye el folletín sobre el Liceo, el Ateneo y el Casino firmado por G. que se insertó en el número 18 (lunes 18 de marzo). Sin embargo, no hace referencia al análisis que G. realizó sobre las novelas originales *El huérfano*, *El diablo las carga* y *La protección de un sastre*, de Eugenio de Ochoa, Antonio Ros de Olano y Miguel de los Santos Álvarez, respectivamente (número 361, sábado 29 de febrero de 1840). Por otro lado, este investigador relaciona la firma C. que figura en los números 92 y 190 (sábado 1 de junio y miércoles 11 de septiembre) con José Negrete, pero es incorrecto porque el conde de Campo Alange había fallecido en 1836 (Alonso Seoane, 2011: 307).

Aparte de los textos sobre jurisprudencia, curiosas biografías y otros escritos de materias diversas, destaca la presencia en *El Piloto* del nombre de Francisco de Cea Bermúdez, quien escribió cuatro artículos sobre “La verdad acerca de la cuestión de sucesión a la Corona de España” (número 98, viernes 7 de junio, al número 101, lunes 10 de junio). Sobre política versan igualmente los tres artículos del colaborador que se identificaba como “Un amigo” (números 48, 49 y 94, jueves 18, viernes 19 de abril y

lunes 3 de junio).

En cuanto a las novelas, el periódico recogió siete, todas ellas de autores franceses o anónimos: *Ana de Arcona*, de Alexandre de Lavergne (número 67, martes 7 de mayo, a número 84, viernes 24); *El maestro de escuela*, de Frédéric Soulié (número 104, jueves 13 de junio, a número 139, jueves 18 de julio); *El león enamorado*, también de Soulié (número 218, miércoles 9 de octubre, a número 224, martes 15); *Una carta anónima* (números 242 y 251, sábado 2 y lunes 11 de noviembre); *El arte de agradar*, de Eugène Sue (número 260, miércoles 20 noviembre, a número 319, sábado 18 de enero de 1840); *Las consecuencias de una pasión* (números 321 y 324, lunes 10 de enero y jueves 23); y *Danae* (número 332, viernes 31 de enero, a número 362, domingo 1 de marzo). Asimismo, publicó tres relatos titulados *El ángel de la guarda. Crónica de 1757* (números 171 y 172, lunes 19 y martes 20 de agosto), *Anécdota histórica del siglo XIX. El tejedor* (números 273 y 274, martes 3 y miércoles 4 de diciembre), y *Manfredo el Excomulgado* (números 366 y 372, jueves 5 y miércoles 11 de marzo de 1840).

### 3.5. TOMÁS JORDÁN, IMPRESOR DE *EL PILOTO*

Mientras que el diario *El Porvenir* se imprimió hasta en tres talleres diferentes en poco más de cuatro meses, *El Piloto* se realizó en el mismo durante todo su año de existencia. Fue Tomás Jordán el encargado de su impresión, al igual que ya lo hizo con *El Porvenir* durante parte del verano de 1837.

### 3.6. LOS DOS EDITORES RESPONSABLES DEL DIARIO

Durante su año de publicación, *El Piloto* tuvo dos editores responsables: Pedro Saiz Castellanos y F. de L. Muñoz. El primero de ellos, que siempre firmaba con sus dos primeras iniciales y su segundo apellido completo, ocupó el cargo en dos etapas: desde el inicio del periódico hasta el número 196, fechado el martes 17 de septiembre de 1839; y desde el número 286, del lunes 16 de diciembre, hasta el cese del periódico el 13 de marzo de 1840. El segundo desempeñó la función de editor durante su ausencia, si bien en los dos primeros números aparecidos tras el cambio la firma que figura es J. de L. Muñoz, quien podría ser un familiar de F., si no se trataba simplemente de una errata.

### 3.6.1. EL DESCONOCIDO F. DE L. MUÑOZ

Ninguna pista hay en *El Piloto* acerca de quiénes eran J. de L. Muñoz ni F. de L. Muñoz. De manera casual, al redactar la biografía de Antonio María Segovia, advertí que en los dos últimos números de *El Estudiante* figura como editor responsable un tal F. de la Ll. Muñoz. Dichos números se publicaron el 29 y el 30 de septiembre de 1839, pocos días después de que F. de L. Muñoz sustituyera a Saiz Castellanos en *El Piloto*, diario en el que colaboraba Segovia. Aunque parece verosímil que se tratase de la misma persona, lo común del apellido y el hecho de que las iniciales no sean exactamente iguales provoca dudas sobre su identificación.

### 3.6.2. PEDRO SAIZ CASTELLANOS: DE *EL ESPAÑOL* A *EL PILOTO*

Por el contrario, sí existen referencias exactas sobre Pedro Saiz Castellanos. Alberto Gil Novales (2010: III, 2742) no aporta la fecha ni el lugar de su nacimiento y muerte, pero le sitúa como abogado del Colegio de Madrid, auditor de guerra del primer ejército de operaciones en Cataluña, a las órdenes de Espoz y Mina, en 1822 y 1823, y “autor importante”.

Respecto a su profesión de letrado, he encontrado su nombre en la *Guía de litigantes y pretendientes* de Madrid entre los años 1818 y 1822. En el listado de 1820 (p. 44) y 1821 (p. 37), se especifica que era “abogado de pobres”. Su despacho figura en la calle de Embajadores número 26, excepto en el año 1821, cuando se indica como dirección la calle de los Abades número 17, y en 1822, en el que se recoge “c. de Embajadores, casa sin n.”. Todo apunta a que se llamaba Pedro Santiago, tal y como aparece en las guías de 1818 (p. 113), 1819 (p. 103) y 1822 (p. 50).

En cuanto a su carrera militar y como autor, Gil Novales señala a Castellanos como artífice del escrito *Indicación de algunas disposiciones preliminares a planes del ejército*, datado en la Isla de León el 17 de noviembre de 1810, presentado a las Cortes el día 19 y publicado finalmente en la *Tertulia Patriótica de Cádiz* el 29 de ese mes; así como probable autor de un artículo o carta sobre el carácter reaccionario del Consejo Real, fechada en Cádiz el 23 de octubre de 1811, con la firma P.S.C. y recogida en el *Diario Mercantil de Cádiz* dos días después. Bajo estas iniciales apareció en 1820 la versión en castellano de la *Memoria* que el general Dumourier escribió sobre Portugal, por lo que le considera, además, su posible traductor. En ese mismo año, fue también auditor honorario de guerra y redactor de *El Amigo del Bien*.

Solo se publicaron dos números de este periódico, los cuales se conservan en la Biblioteca Nacional. Conforme a la consulta realizada, en el primero de ellos no se indica fecha, pero sí en el segundo: 14 de junio de 1820. Tampoco aparece ninguna firma en sus páginas, aunque figura que se hacía en la imprenta de don José del Castillo. Aparte del alegato sobre la libertad de imprenta del número inicial, sus contenidos versan sobre Derecho, Historia y Política. *El Amigo del Bien* cesó a causa de la censura, tras haber sido calificado de injurioso y calumnioso el segundo número. Pedro Saiz Castellanos envió una exposición a las Cortes quejándose de que la Junta de Censura no había procedido a una nueva calificación, la cual fue estudiada por las comisiones de Libertad de Imprenta y de Infracciones de Constitución<sup>79</sup>.

Después del Trienio Liberal, de acuerdo con Gil Novales, Castellanos emigró a Londres, desde donde fue a México para ejercer como letrado. Al ser expulsado con el resto de españoles, volvió a la capital inglesa. En los dos países continuó publicando, con *Anotaciones sobre las campañas de Mina en Cataluña en 1822 y 1823* (Veracruz, 1828) como obra más relevante<sup>80</sup>. Además, escribió *Commentaire sur l'amnistie de la Reine d'Espagne* (París, 1833), *Suplemento a las anotaciones...* (Madrid, 1836) y *Exposición al Congreso de Diputados sobre arreglo de Tribunales y División Territorial* (Madrid, 1842).

Aparte de estos datos biográficos, Larios (2003: 193-198) revela que Pedro Saiz Castellanos fue editor responsable de la *Gaceta de Madrid* desde el 13 de marzo de 1838 hasta el 15 de febrero del año siguiente. Además, explica que la *Gaceta* era entonces un diario semioficial bajo la contrata de una empresa particular a cargo de José del Castillo y Ayensa (probablemente, el mismo que figuraba años atrás como impresor de *El Amigo del Bien*), quien se vio obligado a incluir la figura de editor tras una polémica parlamentaria originada por la autoría de un artículo considerado ofensivo por

---

<sup>79</sup> *Diario de las Sesiones de Cortes* del 18 de octubre de 1820 (Madrid, Imprenta de J.A. García, 1873, tomo III, número 106, p. 1.726; disponible en [www.constitucion1812.org](http://www.constitucion1812.org))

<sup>80</sup> Gil Novales explica que estas *Anotaciones*, una crítica a la gestión militar de Espoz y Mina, provocaron una respuesta en defensa del general por parte de Joaquín Lorenzo Villanueva, quien escribió su *Carta de Juanillo el Tuerto a su primo D. Pedro Saiz Castellanos*. En la polémica intervinieron también Romero Alpuente y Antonio Puigblanch, el cual escribió, en contra de Villanueva, un opúsculo que puede consultarse en la Biblioteca Nacional y que no cita el autor: *Visita del domine Gafas al domine Lucas, uno y otro emigrados en Londres, y diálogo entre los dos sobre la crítica que ha hecho Juanillo el Tuerto de la falta de gramática castellana y la sobra de gramática parda de de D. Pedro Saiz Castellanos, auditor que fue de guerra del ejército de Cataluña mandado por el general D. Francisco Espoz y Mina, en las anotaciones que imprimió en Veracruz acerca de las campañas de aquel ejército en 1822 y 1823*.

un diputado<sup>81</sup>. En efecto, el nombre de P.S. Castellanos aparece durante ese período como editor responsable en la última página de todos los ejemplares del periódico, que anunció el 15 de febrero de 1839 que cesaba la contrata y que volvía a estar bajo la responsabilidad del Gobierno. Precisamente, fue en 1838 cuando Juan Donoso Cortés colaboró en el periódico, meses antes de sacar *El Piloto* y de contar con él como editor<sup>82</sup>.

El mismo investigador hace referencia a una certificación judicial publicada en la propia *Gaceta de Madrid* el 12 de febrero de 1838 en la que se menciona a Pedro Saiz Castellanos. Concretamente, en ella se recoge que el 18 de enero de ese año, éste acudió, asistido de José García de Villalta, a una comparecencia ante el alcalde de la capital, Alejandro López, para celebrar un juicio de conciliación por un artículo difundido en el número 788 de *El Español*, diario del que ya vimos que Villalta fue director en 1837. Larios apunta que Castellanos pudo ser un abogado de confianza que asesoraba a los moderados en asuntos legales, pero la expresión “asistido de” parece indicar que el inculcado era él mismo. La clave de este asunto es un dato que no aportan ni este autor ni Gil Novales, y es su actividad como editor responsable de dos importantes publicaciones: el propio periódico *El Español* y *La Legalidad*.

En el caso del primero, según he podido comprobar, el nombre de Pedro Saiz Castellanos sustituyó al de Joaquín Francisco Pacheco sin previo aviso el 11 de junio de 1837. Aquel figura en el cargo al final de cada número hasta que concluye la primera época del diario, el 31 de diciembre del mismo año. El número 788 de *El Español* se publicó el día 29 de este último mes, fecha en la que Castellanos era editor responsable, lo que me lleva a afirmar que su presencia en el juicio fue en calidad de acusado y no de letrado, con el apoyo de Villalta como hombre bueno. La denuncia fue retirada, por lo que el editor ni siquiera fue juzgado. Sin embargo, Castellanos no estuvo en *El Correo Nacional*, la publicación sucesora de *El Español*, cuyo primer número salió el 16 de febrero de 1838.

Respecto a *La Legalidad*, el periódico se publicó en Madrid del 8 de agosto de 1839 al 22 de marzo de 1840 bajo la dirección de Cayetano Cortés, primero, y Luis González Bravo, después. Castellanos fue su editor responsable hasta el número 35, correspondiente al domingo 15 de septiembre. Por las fechas, observamos que durante

---

<sup>81</sup> Más detalles en *Diario de las Sesiones de Cortes* (Madrid, Imprenta de J. Antonio García, 1874, tomo II, número 94, pp. 1.201-1.202, y número 95, pp. 1.212-1.215; [www.constitucion1812.org](http://www.constitucion1812.org)).

<sup>82</sup> Suárez Verdeguez (1992b: 44) solo le sitúa como editor de este diario, llamándole “P.S. Castellano”.

poco más de un mes simultaneó sus cargos en *El Piloto* y en *La Legalidad*, el cual se vio obligado a dejar debido a una denuncia por incitación a la desobediencia presentada contra los artículos de fondo publicados el 12 de septiembre, un par de ellos relativos al proyecto de ley sobre los fueros vascongados y otro sobre las atrocidades del jefe carlista Llangostera en el bajo Aragón.

Recordemos que la fecha del 15 de septiembre de 1839 coincide (con un día de diferencia) con el fin de la primera etapa de Castellanos en *El Piloto*, lo que hace pensar que la acusación le imposibilitaba también para trabajar en el diario de Donoso Cortés. Tanto más cuando en el número 46 de *La Legalidad*, del sábado 28 de septiembre, se lee en el texto íntegro del auto que D. Pedro Saiz Castellanos había sido absuelto y puesto en libertad, de lo que se deduce que fue arrestado tras la denuncia. El juicio se había celebrado tres días antes en la sala de columnas del Ayuntamiento de la capital, siendo representado el editor por el letrado Eugenio Moreno<sup>83</sup>.

### 3.7. EL CESE DE *EL PILOTO*

*El Piloto* se publicó todos los días del viernes 1 de marzo de 1839 al viernes 13 de marzo de 1840, a excepción del viernes 29 de marzo por ser Viernes Santo, tal y como se anunciaba el día anterior. Así, al contrario que ocurrió con *El Porvenir*, el diario madrileño no sufrió ninguna suspensión por cuestiones legales o políticas. En total, se publicaron 374 números del diario madrileño. En el último, se advertía de su cese en un espacio preferente en la primera página:

AVISO a los señores suscriptores.

EL PILOTO cesa desde este día. Los señores suscriptores de él recibirán EL CORRESPONSAL por el tiempo de su respectivo abono, y a los que se hallaren suscritos a uno y otro periódico se les cumplirá por el tiempo de ambos.

EL CORRESPONSAL se publicará y repartirá por la mañana a los suscriptores del PILOTO. (*EPI*, 13-3-1840)

---

<sup>83</sup> Para conocer más detalles sobre el juicio contra Pedro Saiz Castellanos y la defensa de *La Legalidad*, ver los números 36, 42 y 44 del periódico. Además, en el 55 se publicó un anuncio de un folleto llamado *Defensa de D. Pedro Saiz Castellanos*, el cual se vendía por 3 cuartos en la librería de Brun. Aunque Gonzalo Larios utiliza el apellido “Sáez” por aparecer éste en la certificación de la *Gaceta de Madrid* que él toma como referencia, su apellido era realmente “Saiz”, tal y como figura en la *Guía de Litigantes y Pretendientes* (salvo en la de 1818, que le cita como “Sainz”), en *La Legalidad* y en el título del folleto.

En la segunda página, un artículo confirmaba el fin del diario y explicaba el motivo. Para ello, remitía a la situación política existente cuando apareció *El Piloto*, centrándose en el partido liberal:

Las Cortes, cuya mayoría sostenía los mismos principios que la actual, acababan de quedar suspendidas: el partido político que representamos, llevó un golpe terrible, por su trascendencia sencilla, y doloroso por su irregularidad.

Esta opinión se hallaba sin órgano que lo sostuviera y representara, que constituyese a levantarla de su inesperada caída, cuando necesitaba más luchar para defenderse de los tiros de sus contrarios. (*EPI*, 13-3-1840)

Ante el distanciamiento de *El Correo Nacional* respecto a los principios moderados, se necesitaba, según se recordaba en el texto, otra publicación desde la que defender estos ideales con la mayor determinación y lealtad:

El diario que más se acercaba a nuestras doctrinas había tomado un rumbo que no era en la cuestión más importante de la época: la de la disolución: conforme a ella el partido moderado se hallaba huérfano y apocado más que vencido.

Nosotros alzamos entonces la voz, salimos a la palestra; y tomamos franca y paladinamente su defensa y sostenimiento. (*EPI*, 13-3-1840)

Pero, una vez los moderados habían ganado las elecciones y se había operado, por lo tanto, ese cambio que desde *El Piloto* se exigía, no había motivo para continuar con su publicación. Más aun, cuando Juan Donoso Cortés y otros fundadores de *El Piloto*, como Antonio Alcalá Galiano, Juan Bravo Murillo y Alejandro Mon, habían obtenido escaño en el Congreso y podían defender como diputados los ideales que habían difundido desde el periódico de la capital:

La marcha de las cosas ha cambiado de aspecto; el partido caído se ha alzado noblemente, no por medios indignos o rateros, sino por el sendero de la más estricta legalidad. Las urnas electorales se han abierto y en ellas ha conseguido el triunfo.

No nos atribuiremos este lauro: pero no podemos renunciar a la parte que en él nos cabe.

Vencida la revolución, vamos a cambiar la prensa por la tribuna: el partido triunfante no necesita un órgano especial cuando los desengaños y la fuerza de la experiencia ha extendido a mayor esfera sus principios. (*EPI*, 13-3-1840)



Para seguir cumpliendo con sus compromisos, en este caso con los suscriptores, *El Piloto* confió en el periódico de carácter moderado *El Corresponsal*:

Creemos que no se nos desaprobará la elección, sin embargo de que con él no hayamos estado enteramente de acuerdo.

La templanza con que está redactado le recomienda, así como el cuidado con que atiende a los intereses materiales y promueve mejoras de esta clase y de la administrativa.

Por estas razones, y por la baratura del precio, recomendamos el *Corresponsal* a nuestros suscriptores a la hora de la despedida. (*EPi*, 13-3-1840)

Así, los responsables de *El Piloto* aducían motivos exclusivamente políticos para explicar su desaparición. Sin embargo, una circular publicada en el *Eco del Comercio* meses antes revela los problemas financieros del diario, que no había alcanzado las suscripciones necesarias para sustentarse<sup>84</sup>. Reunidos varios de los accionistas y abonados con fecha del 22 de noviembre de 1839, pidieron a los simpatizantes de *El Piloto* que se suscribieran al mismo con una cantidad mínima de cien reales de vellón para evitar su cese “en las circunstancias más críticas, y cuando es acaso más que nunca necesario”. La colaboración podía realizarse de manera anónima, indicando en la lista de la recaudación –a cargo de Antonio de la Sotilla- únicamente las iniciales u “otro signo convencional”<sup>85</sup>. A tenor de esto, cabe la posibilidad de que el periódico atravesara dificultades económicas todavía en marzo de 1840 y aprovechara el panorama político favorable a los moderados para desaparecer. Confirmarían este extremo las palabras de Alcalá Galiano (1865: 29) sobre que *El Piloto* cesó “mal sostenido por el partido cuyo servicio había abrazado con celo”.

---

<sup>84</sup> “Nuestro colega es bien seguro que no trocará sus suscriptores por nuestros razonamientos; pero nosotros no trocaríamos tampoco nuestros humildes razonamientos por sus numerosos suscriptores”, había respondido *El Piloto* meses antes (el 18 de mayo) a un comentario de *El Correo Nacional* sobre su falta de suscriptores,

<sup>85</sup> *Eco del Comercio*, número 2.034, lunes 25 de noviembre de 1839. Circular firmada por Alejandro Mon, el duque de Castro-Terreño, el marqués de Viluma, el duque de Veragua y J. Isla Fernández.

## **CAPÍTULO II. LA INFORMACIÓN SOBRE TEATROS EN *EL PORVENIR* Y *EL PILOTO***

Cuando comenzó a publicarse *El Porvenir*, el 1 de mayo de 1837, existían en la capital dos coliseos principales, el de la Cruz y el del Príncipe, y otro de segundo orden o de menor categoría, el de la Sartén. Sin embargo, como indica acertadamente Llergo Ojalvo (2007: 36), este dejó de aparecer anunciado en prensa apenas una semana después de esa fecha, el 7 de mayo. Tomó su relevo, el 26 de junio de ese mismo año, el teatro secundario de Buena-Vista, que se mantuvo durante cuatro décadas. Ya el 1 de junio de 1838 se inauguró otro local subalterno, el de las Tres Musas, cuya cartelera se recogió en los periódicos hasta el 9 de octubre de 1840. Por lo tanto, el día en que se difundió el primer número de *El Piloto*, el 1 de marzo de 1839, existían cuatro coliseos públicos en Madrid: el de la Cruz, el del Príncipe, el de Buena-Vista y el de las Tres Musas. Además, una institución privada, el Liceo Artístico y Literario, que había iniciado su andadura en el año 1837, inauguró su propio teatro el 18 de julio de 1839.

Aránzazu Pérez Sánchez (2005: 258-264), en su tesis doctoral sobre el Liceo, aporta una amplia descripción de su teatro, la nómina de quienes participaron en algunas de las representaciones y detalles sobre las mismas, por lo que no me referiré aquí a este escenario sino en el capítulo dedicado a la crítica teatral, con el comentario de los folletines que *El Piloto* dedicó a estas funciones. Me centraré, pues, en los dos coliseos principales de la capital y en los teatros subalternos citados. En el primer caso, tanto *El Porvenir* como especialmente *El Piloto* publicaron en sus diferentes secciones (folletín, editoriales, noticias, comunicados y cartelera) textos que revelan diversos aspectos de la organización teatral de entonces, algunos de los cuales reflejan la profunda crisis económica por la que atravesaban los coliseos de la Cruz y del Príncipe. Respecto a los locales de la Sartén, Buena-Vista y Tres Musas, su presencia en los diarios de Juan Donoso Cortés es prácticamente nula, salvo en el caso del segundo teatro; esta circunstancia es precisamente la que me ha llevado a indagar sobre su historia y funcionamiento.

## 1. LA CRISIS ECONÓMICA DE LOS TEATROS DE LA CRUZ Y DEL PRÍNCIPE

Los teatros de la Cruz y del Príncipe cerraron la temporada 1836-1837 con un déficit de 1.138.282 reales de vellón (AVMS 2-481-23<sup>86</sup>). En previsión de estas enormes pérdidas o quizás sin total conciencia de ellas, en el mes de noviembre de 1836, los actores José García Luna, Carlos Latorre y Antonio de Guzmán cedieron la contrata de la empresa, previo acuerdo y bajo las mismas veintitrés condiciones que ellos habían firmado, a Francisco Minguella de Morales y al compositor Ramón Carnicer<sup>87</sup>, a quien los actores subarrendaron el ramo de ópera durante los seis meses que estuvieron al frente de los coliseos<sup>88</sup>. Los dos nuevos empresarios, arruinados tras invertir capitales propios y ajenos en el mantenimiento del espectáculo, fueron sustituidos el 5 de abril de 1838 por su apoderado y representante, Luis María Pastor (AVM 2-481-11)<sup>89</sup>, que gestionó los locales hasta que en la primavera de 1839 se arrendaron por separado a dos sociedades de artistas (AVMS 3-464-37), con la presencia de nuevo de García Luna en la del Príncipe.

Ana Isabel Ballesteros Dorado, en su excelente libro *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)* (2012), ha expuesto con gran

---

<sup>86</sup> Minguella y Carnicer razonaban esta cifra como sigue:

“La compañía de ópera, por presupuesto formado a contar desde 20 de abril último al martes de carnaval de 1837, cuesta en 190 funciones 919.540 r.v.

La de verso, en igual tiempo, y calculando solo 300 representaciones, cuesta 788.000 r.v.

Los gastos comunes a ambas ascenderán en junto a 940.742 r. que componen en totalidad la suma de 2.648.282 r.v.

El presupuesto de productos, regulando las 300 representaciones de verso, término medio, a 2.500 r.v., y las 190 de ópera a 4.000 r.v., produce un total de 1.510.000. Resulta, pues, un déficit de 1.138.282 r.v.”

<sup>87</sup> Para profundizar en la actividad de Carnicer en los teatros de la Cruz y del Príncipe, véase la tesis doctoral de Octavio Lafourcade Señoret, titulada *Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Universidad Autónoma, 2009. Minguella de Morales se casó con su hija mayor, Elisa, por lo que era su yerno (p. 228).

<sup>88</sup> En AVMS 2-480-53 pueden consultarse el contrato aceptado por García Luna, Latorre y Guzmán, con fecha del 23 de marzo de 1836, y la escritura del mismo, del 16 de abril; la escritura de rescisión de la contrata de Carlos Rebollo, del día 28 de ese mes, y varias cartas de este al Ayuntamiento de Madrid sobre las circunstancias por las que renunció a la empresa de los teatros; la escritura de cesión de la contrata de los actores a Carnicer y Minguella, datada el 9 diciembre, y la carta en la que ambas partes trasladan al Consistorio su decisión, fechada el 12 de noviembre de 1836.

<sup>89</sup> Varios trabajos abordan la carrera como economista de Pastor (Barcelona, 1804 – Madrid, 1872), pero sin mencionar siquiera su etapa como empresario de los teatros principales de la corte, por ejemplo: “Luis María Pastor, exponente del liberalismo económico en el siglo XIX”, de Enrique Collazo Pérez (publicado en *La Ilustración liberal: revista española y americana* en 2002); “Luis María Pastor: un economista en la España de Isabel II”, de José Luis García Ruiz (*Revista de Historia Económica = Journal of Iberian and Latin American Economic*, 1996); y “Nota sobre Luis María Pastor”, de Luis Perdices Blas y Victoriano Martín Martín (incluido en el cuarto volumen de la obra *Economía y economistas españoles*, 1999).

riqueza de detalles, basándose en el contenido de los documentos conservados en el Archivo de Villa, las negociaciones de estos empresarios con el Ayuntamiento de Madrid y las dificultades que atravesaron, así como otros aspectos de la administración teatral<sup>90</sup>. Por este motivo, me centraré aquí en aquellos expedientes relacionados con informaciones aparecidas en *El Porvenir* y en *El Piloto* que no han sido recogidos por esta investigadora o que merecen un comentario más detallado o alguna matización. Además, hago un compendio de las reseñas en prensa y de lo expuesto por ella y otros autores sobre la junta de lectura de los teatros creada en 1837, en el que incluyo un comentario a un texto que no he visto citado hasta el momento, así como con otros pormenores referentes al año cómico 1839-40. Asimismo, analizaré los dos proyectos de reglamento de teatros de noviembre de 1839 –uno general y otro para los de la capital- (AVMS 3-464-18).

### 1.1. PANORAMA GENERAL QUE DEBÍAN AFRONTAR LOS EMPRESARIOS<sup>91</sup>

Durante sus tres primeros meses de difusión, *El Piloto* publicó un folletín y varios sueltos sobre los problemas económicos de los coliseos principales de la corte, que a punto estuvieron de provocar el cese de las funciones en el Príncipe en la temporada 1839-40, cuando los teatros se arrendaron por separado por primera vez (Ballesteros Dorado, 2012: II, 625). Tras la complicada situación derivada del cierre temporal de los coliseos a la muerte de Fernando VII, la inestabilidad de las contratas desde el año cómico 1836-1837, el continuo riesgo de quiebra de las empresas de los teatros y la ineficacia de la junta de lectura creada en 1837 (a la que se refiere *El Porvenir* en dos de sus números), este fue el último capítulo destacado en los años treinta de una crisis que se arrastraba desde el siglo XVII. Después de múltiples y continuas propuestas de renovación, la Junta de Dirección de Teatros o de Reforma aprobada por Real Orden del 21 de noviembre de 1799 resultó un fracaso<sup>92</sup>. Tampoco se

---

<sup>90</sup> En la imprescindible introducción a su edición del año 1970 de *Los amantes de Teruel*, Picoche daba las claves para estudiar los entresijos del teatro durante los años que comprende esta investigación a partir de los documentos que se conservan en el Archivo de Villa. Ribao Pereira también comenta algunos de ellos en su artículo “Vicisitudes empresariales de los teatros de la Cruz y el Príncipe en el Madrid de la Regencia (1834-1840)” (1998).

<sup>91</sup> Utilizo como base para este apartado las cláusulas de la contrata de las temporadas 1836-1837 a 1838-1839 (AVMS 2-480-53) y las del año cómico 1839-1840 (AVMS 3-464-37). Cuando comento otros aspectos particulares, indico entre paréntesis la signatura correspondiente.

<sup>92</sup> María Mercedes Romero Peña realiza en su tesis doctoral, titulada *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia* (2007), un minucioso análisis de los intentos de reforma de nuestro teatro en los siglos XVII y XVIII, así como de la actividad de la Junta de Reforma y del contenido del reglamento de 1807.

reveló eficaz el reglamento redactado por el Ayuntamiento de la capital en 1807, el cual rigió hasta la entrada en vigor del Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino y del Reglamento del Teatro Español en 1849<sup>93</sup>, pues mantenía las importantes cargas de beneficencia que los coliseos tenían que pagar pese a que reconocía que eran su principal lastre. Estos tributos tenían su origen en los tiempos de los corrales de comedias, fundados por las cofradías de la Pasión y de la Soledad para sufragar los gastos de sus hospitales<sup>94</sup>, y no se eliminaron hasta 1849 pese a que el texto de 1807 preveía recurrir a la Corona para su eliminación<sup>95</sup>.

El estado crítico de la administración teatral madrileña se vio agravado, en el período que comprende esta investigación, por el proceder del Gobierno, que se negó a exonerarla de tasas, no contribuyó a sufragar este espectáculo con algún tipo de

---

<sup>93</sup> En la Biblioteca Nacional de Madrid puede consultarse un manuscrito (MSS/14666) y varios ejemplares de la edición realizada en Madrid por la hija de Ibarra de este “Reglamento general para la dirección y reforma de los teatros que Su Majestad se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su Real Orden de 17 de diciembre de 1806, aprobado por otra de 16 de marzo de 1807”, el cual recoge Cotarelo en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Granada, Servicio de publicaciones de la Universidad, 1997, pp. 696-714) y está también accesible en Internet. Asimismo, en la BNE se hallan algunos de los ejemplares editados por la Imprenta Nacional de los reales decretos de 1849, disponibles igualmente en Internet.

Entre uno y otro, sin contar con el *Reglamento de Teatros* aprobado por la Regencia en Cádiz en 1812, hubo al menos tres intentos de revisar las normas que regían la organización de la administración teatral. El primero fue en 1819 con el “Proyecto de un nuevo Reglamento para los teatros de esta Corte”, firmado el 1 de enero de ese año por Pedro Velasco y Colón. El manuscrito, con sello de la biblioteca particular de Luis Mariano de Larra, se conserva en la BNE (MSS/23068/1), acompañado de una “Lista que se remite por separado de los actores y actrices que podrán componer las compañías de verso, ópera y baile de esta Corte” y de un “Estado general que manifiesta el producto que pueden dar los teatros por un trienio, con arreglo al que dieron los años 15, 16 y 17”. El segundo tuvo lugar en 1821 con el “Proyecto de reforma para los teatros de la Corte”, impreso por Ibarra, que se puede consultar en la BNE y se basa en el anterior, con varias modificaciones en la redacción y en el orden de su contenido, más breve. No aparece firma alguna, aunque Fernández Cabezon (2013: 114-115), en la línea de Cotarelo, lo atribuye al actor y tenor Bernardo Gil, entonces autor del teatro de la Cruz. Por último, en noviembre de 1839, el Ayuntamiento de Madrid elevó a la Corona un “Reglamento general para los teatros del Reino” y otro para los de la capital, redactados por la Comisión de Espectáculos Públicos, a los que dedicaré una parte de esta investigación.

<sup>94</sup> Más información sobre el origen de las cofradías, la gestión de los corrales y el funcionamiento de los hospitales en varios estudios de J. E. Varey: *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650* (Londres, Támesis, 1971), *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719: Estudio y documentos* (Londres, Támesis, 1987), *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615: Estudio y documentos* (Madrid, Támesis, 1997a) y *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849: Estudio y documentos* (Madrid, Támesis, 1997b), los dos últimos elaborados junto a Charles Davis.

<sup>95</sup> En el artículo 3º del capítulo XII (p. LXXX), dedicado a las obras pías, leemos: “La Junta propondrá a la piedad del rey algún arbitrio para la más pronta extinción de estas cargas, pues verdaderamente no hay relación ninguna entre los tres coliseos y los hospitales de Madrid, los frailes de San Juan de Dios, las niñas de San Josef y el hospicio de San Fernando. Estos son los partícipes de una buena porción de sus productos, de que procede que los actores sean mal pagados, la decoración ridícula y mal servida, el vestuario impropio e indecente, el alumbrado escaso, la música pobre, y el baile pésimo o nada. De aquí que los poetas, los artistas, los compositores que trabajan para la escena sean ruinmente recompensados, y por lo mismo se vean en ella las heces del ingenio. De aquí, finalmente, la mayor parte de la decadencia y lastimoso atraso de nuestros espectáculos”. Este texto, reproducido en la página 30 del proyecto de reforma de 1821, lo recuerda también Romero Peña (2007: 237) en el mencionado trabajo.

subvención a las empresas o al Ayuntamiento y rechazó conceder ayudas puntuales, mermadas sus arcas por la contienda carlista<sup>96</sup>. La guerra también afectó sobremanera a la economía del Ejecutivo municipal, responsable de la gestión de los coliseos de la Cruz y del Príncipe, ya fuera de manera directa o indirecta, en este segundo caso mediante la cesión gratuita a empresarios o a sociedades de artistas del uso de los dos edificios y de todos los efectos que existían en los almacenes de vestuario, decoraciones, guardarropa, archivos de música y verso y oficinas (lo que Arregui [2009: 242] llama una “fórmula concertada de propiedad pública y privada”). Durante varios años, el Consistorio destinó una partida mensual a los teatros (16.250 reales entre 1836-1837 y 1838-1839), pero la precariedad de sus propias finanzas lo llevaron a suprimirla desde 1839-1840, cuando la delicada situación exigió aplicar medidas extraordinarias de forma temporal o permanente.

El Ayuntamiento costeaba también las reformas en los locales bajo determinadas condiciones, que fue endureciendo según se reducían sus fondos. Su escasez le llevaba a regatear hasta el último real a los empresarios incluso concluidas las obras, aun cuando el propio ente aprobaba siempre previamente los presupuestos, realizados de antemano con total economía. Máxime cuando las reformas eran prácticamente continuas, debido al pésimo estado de los teatros, incómodos y rozando la insalubridad, y al corto tiempo del que se disponía para realizarlas si se quería evitar su cierre durante la temporada. La necesidad de adecentar los coliseos para uso del público pese al elevado déficit de la administración llevaba a las empresas a poner dinero de su bolsillo, en ocasiones sumas cuantiosas, sin tener garantías de si lo recuperarían ni cuándo, pues la compleja burocracia municipal retrasaba de forma considerable las actuaciones. Toda petición o propuesta por parte de los empresarios tenía que ser estudiada por las comisiones de espectáculos públicos y de obras, que remitían un informe al Consistorio, el cual debía rechazarlas, aprobarlas o devolverlas de nuevo a las comisiones en caso de duda.

Por último, el gobierno municipal se obligaba a abonar las decoraciones nuevas que hiciese la empresa, por justa tasación y siempre que no excedieran de un importe determinado, verificándose el aprecio una vez concluida la contrata. También costeaba las mejoras de los efectos guardados en los almacenes si no sobrepasaban el límite de precio en tasación, mientras que en caso de desperfectos eran los empresarios quienes

---

<sup>96</sup> Gies sostiene (1996a: 246), al referirse a España, que “con frecuencia el Gobierno se negó a tomar posesión completa de la actividad teatral o a aceptar responsabilidad económica por ella, pero siempre publicó un exceso de reglas y decretos que intentaban controlar la vida dentro y fuera de los teatros”.

respondían ante el Ayuntamiento en su totalidad. El inconveniente es que la realización del inventario de cada contrata llevaba aproximadamente un año, según demuestran algunos documentos conservados en el Archivo de Villa (cfr. AVMS 2-480-53, AVMS 2-481-26, AVMS 3-464-40 y AVMS 3-464-41), lo que suponía un retraso notable en el pago a los empresarios en caso de mejoras. En la temporada 1839-40 se estableció una revisión de los enseres cada dos meses y se eliminaron las ayudas, las cuales se recuperaron al año siguiente pero con una reducción. Durante el período de aplicación del contrato, las obras y reparos que requerían dichos efectos, así como la construcción de aquellos que necesitasen los coliseos, corrían por cuenta de las empresas. En definitiva, la administración teatral hacía grandes esfuerzos para preparar nuevos decorados, actualizar el vestuario, disponer la tramoya de las grandes funciones y actualizar el repertorio de verso y de ópera.

Por su parte, los empresarios debían depositar de su propio bolsillo para asegurar el contrato una elevada fianza en el Banco Español de San Fernando, por lo general igual o superior a 100.000 reales en metálico o a 200.000 reales en deuda consolidada del 5 por ciento. De los fondos de la administración teatral tenían que satisfacer una renta al Colegio de Niñas de la Paz por la casa contigua al coliseo de la Cruz, donde se encontraba la contaduría del mismo, así como el alquiler de los almacenes de vestuario y enseres y el sueldo de su encargado y de sus ayudantes, pese a que aquel era nombrado por el Ayuntamiento. Desde el año 1840, tuvieron que abonar también determinados censos de los que hasta entonces se había responsabilizado el Ayuntamiento<sup>97</sup>.

La empresa se encargaba igualmente de remunerar al personal de los coliseos, incluso a los cargos designados por el Consistorio o por nombramiento real, en este segundo caso también si eran separados de su destino. Por su cuenta corría el salario de los actores y actrices, de los vendedores de billetes, de los músicos de la orquesta, de los cuatro alguaciles (dos en cada teatro), los dos alcaides, el censor político y hasta el de la Guardia que acudía a las funciones, si bien el ente municipal la eximió de estas dos últimas obligaciones desde 1839 y 1837, respectivamente (cfr. AVMS 2-481-23, AVMS 2-481-24 y AVMS 3-464-32). Aunque el mayor desembolso lo suponían las pensiones

---

<sup>97</sup> En AVMS 4-5-25 existe un desglose de las cargas que tenían los teatros y otro de las cantidades con las que había contribuido el Ayuntamiento para auxiliar a las empresas desde 1834 hasta el fin de la temporada 1839-40. Aquí figura que el sueldo del guarda-almacén era de 16 reales diarios; el de sus ayudantes, de 12; el de los alcaides ascendía a 16 reales diarios, y el de los alguaciles, de 4 a 8 reales por función cada uno.

de jubilados, viudas y huérfanos de los intérpretes, en continuo peligro debido al creciente déficit. Durante la temporada 1839-40, el Ayuntamiento se hizo cargo de ellas pero rebajó su cuantía, lo que provocó tensiones con los actores, y asumió asimismo la gran carga para los teatros: el gravamen por el mantenimiento de los hospitales y de los establecimientos de beneficencia municipales.

A cambio de atender estas obligaciones, el Consistorio exigió durante ese año cómico a los empresarios una parte de las ganancias de la venta de billetes de cada función y de cada baile de máscaras. Los coliseos de segundo orden y los dueños de otras diversiones públicas como los jardines, la Galería Tipográfica o los bailes pagaban un impuesto similar desde 1825, cuando se estableció por Real Orden de 31 de marzo que los que tuvieran permiso competente para dar en la corte funciones públicas, ya fueran de bailes, comedias, física, juegos de enanos, etc., no podrían hacer uso de sus licencias sin abonar al Ayuntamiento la parte de entrada y productos que se conviniera. Desde el año cómico 1840-41, el Gobierno municipal cedió a la empresa de los teatros de la Cruz y del Príncipe el producto de la tasa de los espectáculos subalternos (que variaba según el establecimiento y la temporada), el cual en los meses previos ya se había destinado en varias ocasiones a sufragar los gastos de las reformas en aquellos (AVMS 3-384-21)<sup>98</sup>. El beneficio para la administración teatral podría situarse en unos diez mil reales por temporada, cifra que había calculado el Consistorio para la contrata que rigió entre 1836-1837 y 1838-1839 (AVMS 4-5-25).

Sin embargo, una cláusula abocaba a las pérdidas a los teatros principales de la corte: la obligación de dar una representación diaria en uno de los dos (salvo el Miércoles de Ceniza, el Dos de Mayo<sup>99</sup>, la Semana Santa y los viernes de Cuaresma, cuando las funciones estaban prohibidas) o un mínimo de ellas durante la temporada,

---

<sup>98</sup> La lista de espectáculos públicos (con el nombre de sus respectivos dueños) que ofrecía en mayo de 1840 el recaudador de este impuesto, Fernando Moral (cargo que ejerció durante todo el período que abarca esta tesis y el cual compatibilizó con el de alcaide del teatro de la Cruz), se amplía notablemente con respecto a la de cuatro años atrás (recogida en AVMS 2-481-38), lo que refleja la proliferación de teatrillos y bailes durante los últimos años de la década. La cuenta por este tributo en la temporada 1839-1840 ascendía a 7.650 reales. Cuando el Ayuntamiento cedió estos ingresos, la tarea de recaudación pasó de Moral a la propia empresa, en la persona de Jerónimo Lamadrid. El actor y padre de las también actrices Teodora y Bárbara había muerto hacía más de siete años, el 16 de enero de 1833, por lo que podría tratarse de otro familiar que trabajó en los coliseos de la Cruz y del Príncipe por lo menos en la temporada 1840-41. En otros documentos de diciembre de 1840 sobre diversiones públicas (AVMS 3-464-46), figura como secretario de la empresa de los teatros principales.

<sup>99</sup> *El Piloto* recogió en su número 62, coincidiendo con esta festividad en 1839, el bando que el alcalde de Madrid había promulgado el 30 de abril, que rezaba: “Con arreglo a lo dispuesto por las Cortes, el Dos de Mayo es fiesta nacional y luto de corte; por lo tanto, quedan prohibidos en dicho día toda clase de espectáculos y diversiones públicas. Lo que se anuncia al público para su conocimiento”.



pues el coste que suponía disponerlas no se compensaba con el producto de la entrada, en especial durante los meses de verano, ya que el calor se hacía insoportable en los pequeños y mal acondicionados locales. La administración teatral solo podía subir el precio de los billetes de ópera italiana y de manera limitada, pero este espectáculo estaba en decadencia tras varios años de esplendor en la capital y tampoco era rentable, pues la contrata establecía que la compañía debía estar operativa toda la temporada y que sus tres partes principales (la *prima donna*, el primer tenor y el primer bajo) debían proceder de los más distinguidos teatros italianos, lo que conllevaba elevados salarios. En febrero de 1838, el Ayuntamiento rebajó las exigencias y permitió que se programara ópera únicamente seis meses al año (AVMS 2-481-11).

También menoscababa los ingresos de los coliseos de la Cruz y del Príncipe la reserva gratuita de localidades a las autoridades. Desde la temporada 1836-1837 hasta la de 1838-1839, los empresarios debieron renunciar a los productos del palco destinado a los Reyes, de los dos que ocupaba el Consistorio y del que había servido para la presidencia (los de este último estaban destinados a beneficencia); de un asiento en el patio y de otro en la tertulia para dos alguaciles; y de una luneta principal para el Ayuntamiento de la plaza, otra para el oficial comandante de la guardia, otra para el censor político y otra para el arquitecto mayor de Madrid. Además, en ese mismo período, tenían que guardar hasta las once de la mañana en verano y las doce en invierno varios asientos que se pagaban a los precios corrientes: los palcos para el Capitán General de la provincia, el Corregidor, el Subdelegado de Policía, el Gobernador civil y los regidores comisarios de teatros; tres lunetas también para los comisarios y otra para el secretario de la corporación municipal; y un sillón para el escribano de teatros. En el año cómico 1839-1840, se hicieron varios cambios en el contrato: se liberaron a favor del empresario todas las localidades gratuitas excepto el palco de los monarcas y los del Consistorio; se estableció que la luneta del censor político se guardase previo pago (lo que más tarde fue revocado); solo fue obligatorio guardar los asientos del Capitán General, los de los comisarios y el del secretario, y se añadió la reserva de un palco pagado al Jefe Político<sup>100</sup>. Los dos arquitectos municipales, Juan Francisco Rodrigo y Juan Pedro Ayegui, podían turnarse para ocupar uno de ellos una plaza en el palco del Consistorio en cada teatro (AVMS 3-464-37).

---

<sup>100</sup> Con fecha del 20 de julio de 1838, S.M. la Reina Gobernadora había dictado una Real Orden mandando que a los capitanes o comandantes generales, regentes de las audiencias y jefes políticos se les reservara en los teatros un palco de orden (*Colección...*, 1839: 319-320).

Otro motivo de protesta por parte de las empresas fue el método de expedición de billetes. Las plazas para desempeñar esta tarea se concedían a actores retirados para que aumentasen los ingresos de su jubilación, si bien los más distinguidos lo veían como un premio por su carrera. No obstante, los intérpretes no ejercían la venta ellos mismos sino que designaban a unos sustitutos, lo que provocaba que la administración teatral no tuviera ningún control sobre las entradas (Carrière, 1980: 139-40). En febrero de 1838, el Ayuntamiento concedió a los empresarios la potestad sobre el despacho de billetes, después de que los empresarios se quejaron de las desventajas que este método conllevaba (AVMS 2-481-11).

A todos estos gastos y pérdidas que debía afrontar la administración teatral se sumaban contratiempos como las disputas o litigios con sus actores u otros empleados o las bajas por enfermedad de los intérpretes, que en ocasiones provocaban la suspensión de las funciones. Los empresarios también se vieron perjudicados por circunstancias totalmente ajenas a su actividad, como ocurrió en 1837 con una epidemia catarral que alejó a los madrileños de los teatros, aparte de ser víctimas de la inestabilidad política y la depresión económica provocada por la guerra civil. De hecho, los contratos de arrendamiento preveían que estos podían quedar rescindidos en caso de muerte de algún miembro de la Familia Real, salida de Sus Majestades para establecerse en otra ciudad del Reino, hambre, peste, guerra extranjera en el territorio español, ruina o incendio de los teatros y en el de cerrarse los coliseos por más de un mes por disposición superior.

Todas estas circunstancias justifican que *El Porvenir* destacara y elogiase en varios de sus folletines los esfuerzos y logros de la empresa de los teatros, como hizo con motivo de los estrenos de *La corte del Buen Retiro*, *El gondolero*, *La primera lección de amor* y *Fray Luis de León*<sup>101</sup>, así como que los redactores de *El Piloto* se volcaran en denunciar la situación del coliseo del Príncipe dos años después. Jacinto de Salas y Quiroga abogó por una reforma de los teatros desde *Revista Nacional* (número 212, 28 de marzo de 1837) y *No me Olvides* (número 37, 14 de enero de 1838), al igual que hicieron *Eco del Comercio* (número 1.066, 31 de marzo de 1837), *El Español* (número 535, 20 de abril de 1837) y Patricio de la Escosura desde *El Entreacto* (siete artículos entre el número 59, del domingo 20 de octubre de 1839, al número 66, del jueves 14 de noviembre). La petición no era nueva, la había realizado Larra ya en

---

<sup>101</sup> Números 20, sábado 20 de mayo de 1837, y 39, jueves 9 de junio; número 60, martes 4 de julio; 74, martes 18 de julio; y 101, jueves 17 de agosto. Analizaremos todas estas críticas en otro apartado.

diciembre de 1832 en su artículo “Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español” (*El Pobrecito Hablador*, número 9), pero era necesario más que nunca insistir ante un Ayuntamiento al que le preocupaba cada vez menos que los empresarios se arruinasen siempre que él no tuviera que responsabilizarse directamente de un negocio con tan elevadas pérdidas.

## 1.2. LA JUNTA DE LECTURA DE LOS TEATROS

Con objeto de sanear las maltrechas finanzas de la administración teatral, se nombró una junta de lectura, cuya misión era seleccionar las piezas originales y traducidas que serían representadas en los coliseos de la capital. La publicación que más noticias aportó sobre ella fue *No me Olvides*, como bien ha indicado Robert Marrast (1989: 576-578), que recorre rápidamente su actividad a través de las páginas de la revista de Jacinto de Salas y Quiroga, deteniéndose únicamente en el análisis que hizo este sobre el reglamento que publicó el comité, el cual también comentan Ribao Pereira y Ballesteros Dorado en los trabajos mencionados arriba (pp. 167-168 y 493-494, respectivamente). Marrast y Ballesteros Dorado tienen por objeto otras publicaciones, por lo que no recogen las referencias difundidas por *El Porvenir* ni profundizan en la interesante crítica de *El Español* tras el rechazo de una obra de Antonio García Gutiérrez, mencionada por la segunda. Por su parte, Juan Aguilera Sastre (2000: 132-133) se limita a nombrar a los miembros de la junta y a apuntar que redactaron un reglamento. Así, ninguno de los cuatro se refiere al artículo de la *Gaceta* que mereció la contestación de la institución ni al texto redactado por la junta con tal fin.

### 1.2.1. PRIMEROS PASOS EN *EL PORVENIR*

En el “Museo Crítico Semanal” del número del 20 de mayo, *El Porvenir* recogía que el comité de lectura había celebrado su primera reunión cuatro días antes y manifestaba su esperanza de que “en lo sucesivo no invadirán nuestra escena trozos de literatura corrompida, y que se procurará el engrandecimiento del teatro nacional”. El diario también se refiere a él en la misma sección del 26 de julio, cuando señalaba que los dramaturgos que no se atrevieran a enfrentarse a la eventual censura del comité podrían darse a conocer en el coliseo de Buena-Vista, de lo que se deduce que los expertos solo decidían sobre las obras que se presentaban para los escenarios de la Cruz y el Príncipe, no para los teatros secundarios.

En efecto, *No me Olvides* comentaba en su número 3, del 21 de mayo, que la

Junta de Lectura fue creada a instancias de la propia empresa de los teatros principales, regida entonces por Carnicer y Minguella de Morales. En el siguiente, destacaba la imparcialidad y justicia con la que desempeñaba sus tareas y aclaraba que la comisión no juzgaba el mérito artístico de las obras, sino que únicamente opinaba sobre si tendrían éxito en la representación. Sin embargo, criticaba que sus miembros calificaran las producciones con los dictados de “bueno, muy bueno y excelente”, pues dejaba así de ser un órgano consultivo para convertirse en academia literaria, lo que podría conllevar la pérdida de su independencia e incluso de su prestigio, en caso de que considerase como “excelente” una pieza que luego fuera silbada por el público. Ningún reproche hacía *Eco del Comercio* a esta comisión, artífice de que fueran “desapareciendo de nuestra escena tantos inmundos mamarrachos, tantas miserables rapsodias como se nos han presentado anteriormente”. Los elogios también iban dirigidos a sus miembros, cuyos nombres “nos hacen creer que el teatro recibirá un impulso saludable, y que en adelante solo veremos producciones dignas de nuestra escena”<sup>102</sup>.

Pasados varios meses, concretamente el 17 de septiembre, la publicación de Jacinto de Salas y Quiroga recoge el nombre de algunas piezas que habían sido presentadas al Comité de Lectura en esos últimos días, si bien no especifica quiénes eran los autores y tan solo apunta que “no son desconocidos del público”. Se trata del drama en verso y prosa en cinco actos *Magdalena*, de Antonio García Gutiérrez; *Vivir loco y morir más*, primera obra teatral de José Zorrilla; y *Quitar estorbos de en medio*, episodio dramático de la vida del conde duque de Olivares, en verso, en cuatro actos<sup>103</sup>.

La discusión sobre la admisión de dos de estas obras fue “muy acalorada”, hasta el punto de que algunos de los miembros del jurado quisieron dimitir, según informó *No me Olvides* una semana después. Lo impidió Bretón de los Herreros, quien sugirió que se formara una Comisión Superior con personas de gran reputación literaria, a la que pudieran apelar los autores de obras originales que la comisión inferior desechara. La revista esperaba “menos rigor con las obras originales, y más severidad con las traducciones en este tribunal que en el primero”. Francisco Martínez de la Rosa, Alberto Lista y Agustín Durán fueron propuestos para constituirlo, pero Martínez de la Rosa lo

---

<sup>102</sup> Número 1.173, domingo 16 de julio de 1837.

<sup>103</sup> Menarini (2010: 209) lo cataloga como drama y lo incluye entre las obras originales, como se deduce de los datos aportados por el director de *No me Olvides*, pero no indica el nombre del autor. Además, solo apunta que se escribió en 1837, por lo que quizás no llegara a estrenarse.

rechazó y en su lugar se eligió a Manuel José Quintana, aunque la revista opinaba que tampoco aceptaría debido a su avanzada edad<sup>104</sup>. Igualmente creía que Joaquín Francisco Pacheco renunciaría a ser miembro del tribunal inicial (que también había nombrado al actor Pedro López y a un apuntador del teatro del Príncipe para aumentar sus miembros), pues aquel había rechazado su drama *Los infantes de Lara*. Así ocurrió, por lo que el comité admitió a Juan Eugenio Hartzenbusch, de acuerdo con lo que la misma revista publicó en su número 22, del 1 de octubre.

La Comisión de Teatros rechazó finalmente la *Magdalena*, circunstancia que fue analizada por *El Español* a raíz de la buena impresión que su lectura había causado a sus redactores<sup>105</sup>. En las primeras líneas del folletín, se hacía hincapié en que el drama de García Gutiérrez se había ofrecido impreso al público sin antes haberlo visto al vivo en el teatro, lo que suponía una novedad y una excepción respecto a las otras composiciones escénicas. El motivo es que el autor no se había resignado con el fallo de la junta, “pidiendo abiertamente aplauso o censura”, decisión que el periódico respaldaba, mientras que definía como “difícil de comprender” e “inescrutable” la tomada por los expertos. Primero, porque sí habían aceptado e incluso encomiado la traducción *El Carnaval de Carlos IX*<sup>106</sup>, “un juego pueril y de mal gusto, que consiste en traer al retortero un buen número de personajes haciéndoles indecentes y bajos en las palabras, criminales e impúdicos en las obras, y todo ello sin motivo, fundamento, ni arte siquiera, para una sola combinación ingeniosa”, frente a la “composición de regulares proporciones, exquisito sentimiento, y poéticos castos” que era la *Magdalena*. Segundo, porque el nombre de Antonio García Gutiérrez, quien ya había triunfado con *El trovador*, era garantía del éxito de la obra, la cual de ningún modo habría sido silbada, tal y como ocurrió con *El carnaval*. En este sentido, se recordaba a la Junta que habían de patrocinarse los talentos originales aun en daño de las “*mecánicas industrias*”, que se debía más al honor literario que a una empresa y que “no debió constituirse para adivinar el gusto del público, ni tampoco puede contrariarle, sino que es peculiar de su celo rectificarle y dirigirle hacia el esplendor de las bellas letras y la

---

<sup>104</sup> *El Español* del 9 de mayo de 1837 (número 554) cita por error a Martínez de la Rosa como uno de los tres miembros de la comisión que ya se habían elegido, junto a Gil y Zárate y Bretón de los Herreros.

<sup>105</sup> Número 721, lunes 23 de octubre de 1837.

<sup>106</sup> Este drama en tres actos se estrenó el domingo 8 de octubre de 1837 (*Diario de Madrid*, número 910). Fue adaptado del francés, pero no he podido identificar al autor original ni al traductor. Menarini (2010: 236) recoge que es una traducción, su género, los actos en los que está escrita y el año del estreno, sin indicar autoría.

cultura intelectual”. Así, se invitaba a los miembros del comité a luchar por la emancipación de la escena española.

### 1.2.2. EL MANIFIESTO DE LA JUNTA DE LECTURA

En noviembre de 1837, la Comisión redactó un manifiesto que incluía las catorces bases orgánicas por las que se regía<sup>107</sup>, el cual fue suscrito por todos sus miembros: el apoderado de la empresa, Luis María Pastor; los escritores Antonio Gil y Zárate, Patricio de la Escosura, José Fernández de la Vega, Juan Eugenio Hartzenbusch y Ventura de la Vega; los actores Juan y Carlos Latorre, Pedro López, Julián Romea, Agustín Azcona (su secretario), Pedro González Mate, Antonio de Guzmán y José García Luna, y el político y economista Buenaventura Carlos Aribau<sup>108</sup>. Mesonero Romanos se había negado a formar parte de la junta<sup>109</sup>, mientras que Eugenio de Ochoa la dejó con motivo de su marcha a Francia. Bretón de los Herreros no aparece entre los firmantes, quizás porque había ingresado en el comité de apelación junto con Durán y Lista<sup>110</sup>.

El texto preveía el establecimiento del tribunal de revisión (habían pasado ya cuatro meses desde que fue propuesto), explicaba la composición y el método de selección de las obras de la junta de lectura (cfr. *No me Olvides*, 7 de enero de 1838) y suponía una defensa de la labor de la Junta de Lectura, la cual aseguraba que había “emancipado la literatura y el arte, cuanto pueden estarlo, del absoluto dominio de la especulación mercantil”, pues si había “introducido, como parte integrante para sus fallos una representación de los intereses materiales, se halla esta en muy notable minoría”. Se refería al menor número de individuos por parte la empresa en su seno respecto a los actores y literatos, los cuales simbolizaban la ciencia y el arte, respectivamente y según la explicación del propio comité. Sin embargo, este se contradecía a sí mismo, ya que en sus bases recogía que era un cuerpo puramente consultivo, mientras que a continuación de esas líneas señalaba que había “constituido a

---

<sup>107</sup> El documento completo, de 23 páginas y sin título, puede consultarse en la Biblioteca Nacional catalogado como “Funcionamiento de la Junta de lectura de la empresa de los teatros de Madrid”.

<sup>108</sup> De esta lista se deduce que, como había previsto *No me Olvides*, Quintana no aceptó formar parte de la junta de lectura, y que la había abandonado Mariano Roca de Togores, a quien Aguilera Sastre (2000: 132-133) y Marrast (1989: 576) nombran entre sus miembros iniciales.

<sup>109</sup> *No me Olvides*, número 26, 29 de octubre de 1837. Se informaba también de que el comité de lectura había aprobado tres dramas originales: *Matilde*, *Don Fernando el Emplazado* y *El rey monje*, de Antonio Gil y Zárate, Manuel Bretón Herreros y Antonio García Gutiérrez, respectivamente.

<sup>110</sup> *El Patriota*, número 545, 1 de noviembre de 1837.

literatos y artistas jueces de las obras que pudiendo tener dos existencias distintas han de deber una forzosamente al arte”.

En este sentido, la junta de lectura admitía que podría haberse equivocado al no admitir alguna obra que fuese digna de ponerse en escena, pero negaba que acogiera mal las originales para “*dar libre curso a cualquier rapsodia transpirenaica*”<sup>111</sup>. De cualquier forma, dice que quizás había beneficiado a los autores que de ella se quejaban “evitándoles mortificaciones” y conservando “sin tacha reputaciones que respeta”. No obstante, más adelante señalaba que en nada comprometía la declaración final la reputación literaria del agraviado, contradiciéndose de nuevo el propio comité, que pecaba también de cierta incoherencia cuando, pese a haber reconocido sus fallos, afirmaba que el acierto estaba garantizado por el considerable número de votos, pues el error individual podía corregirse mediante la discusión y existía la junta revisora. En definitiva, la Comisión respaldaba a todos sus miembros e incluso consideraba que se había mejorado la condición de actor dramático, al reunir a alguno de ellos en un jurado compuesto de personas a las que suponía inteligencia y asociadas a un interés positivo por las letras y el arte.

Pese a los esfuerzos de la junta de lectura por prestigiar sus tareas, Jacinto de Salas y Quiroga, de nuevo desde las páginas de *No me Olvides*, se mostró crítico con el contenido del manifiesto. Primero, porque cualquier esfuerzo era en vano mientras no se procediera a la reforma teatral y la misma empresa siguiera presidiendo los dos teatros principales; segundo, por la estructura y composición de la comisión<sup>112</sup>. En primer lugar, consideraba que la empresa de los teatros actuaba con poca franqueza, pues de nada servían los vocales que la representaban si luego aquella quedaba en libertad de poner en escena las obras desechadas y de no disponer las aprobadas. Mientras el comité se escudaba en la independencia de la administración teatral, el escritor lo atribuía a que de esa manera aquella “puede apropiarse la gloria de lo bueno que deja pasar, y echar a la junta la falta de lo malo que le aconsejó representase”. En segundo lugar, el escritor no creía conveniente que los literatos fueran minoría respecto a la suma de todos los actores y de los individuos que representaban a la empresa, puesto que si la comisión recibía alguna pieza de nuevo género que pudiera revolucionar los escenarios, solo aquellos sabrían juzgarlo con total propiedad y aprobarla, pero su opinión podría

---

<sup>111</sup> En cursiva en el original.

<sup>112</sup> Número 37, 14 de enero de 1838.

quedar desautorizada si los otros miembros votaban en sentido contrario, con el consiguiente rechazo de la obra. Cuestiones organizativas aparte, se muestra muy duro con la junta, a la que acusa de “traficar con los vicios, con los hábitos del pueblo” y de abusar de la tolerancia de un público siempre “ávido de novedades” pero que estaba cansándose de “horrores”.

### 1.2.3. CONTESTACIÓN DE LA JUNTA A UN ARTÍCULO DE LA GACETA

La *Gaceta de Madrid* coincidía con Salas y Quiroga en los argumentos sobre la “viciosa” organización de la comisión de lectura, y recalca que el único motivo por el que la empresa rehusaría representar una obra aprobada por él sería que fuese susceptible de generar pocas ganancias, lo que no concordaba con la afirmación del manifiesto respecto a que aquella “prescindió de miras de sórdido interés”<sup>113</sup>. El artículo, titulado “CUATRO PALABRAS sobre el manifiesto que ha dado el Comité de teatros”<sup>114</sup>, reflejaba la decepción que sus resoluciones habían provocado tanto en la prensa como en el público, el cual tomó inicialmente su creación como una forma de superar el “estado de abyección y decadencia” en el que se hallaba la escena española y el único remedio para que no llegara a su “total ruina”. También suponía una fórmula para evitar que las decisiones sobre las producciones nuevas dependieran de los autores de compañía y los directores de escena, quienes, a juicio del diario, que los llamaba “imbéciles”, entendían del régimen interior de los teatros pero no tenían suficientes conocimientos para juzgar las obras dramáticas. Sin embargo, todas las piezas que había aprobado la junta y se habían representado eran traducciones y “todas malas”, por lo que el redactor se preguntaba qué había ganado el teatro con su creación, pues los pocos dramas originales que se habían visto desde que existía eran también de escaso mérito literario o reprobables en la parte moral o política. Además, el redactor recalca que si la literatura había recibido algún impulso o si los jóvenes ingenios habían presentado en el teatro algunas obras, no se debía al comité sino al “espíritu del siglo”. Como conclusión, subrayaba que los reglamentos serían inútiles mientras no se corrigieran las falsas bases sobre las que la junta estaba formada y, atendiendo a lo que recogía el manifiesto, invitaba a sus miembros a rebatir sus argumentos.

Así lo hizo el comité en su “Contestación de la junta establecida en los teatros

---

<sup>113</sup> Número 1.164, lunes 5 de febrero de 1838.

<sup>114</sup> Estas dos palabras están en mayúsculas en el original.



principales de la corte, para la lectura, examen y admisión de piezas dramáticas, al artículo inserto en la *Gazeta* del lunes 5 de febrero de 1838”, la cual justificaba por emanar este diario del Gobierno y por la influencia que sus columnas podía ejercer en sus lectores aun en la parte no oficial<sup>115</sup>. El texto está fechado cuatro días después y firmado por todos los miembros que suscribieron el anterior manifiesto más Julián Manzano, representante de la empresa de Luis María Pastor, y los literatos Manuel Bretón de los Herreros, Agustín Durán, Pedro Gorostiza y José de Espronceda, estos dos últimos incorporados en el mes de enero<sup>116</sup>. Azcona continuaba como secretario<sup>117</sup> y aparece Antonio Gil y Zárate como presidente, cargo que no se indicaba en el documento publicado con anterioridad

La contestación del comité, muy meticulosa (examinaba cada párrafo del artículo de la *Gaceta* y corregía incluso su redacción), se refería primero a la decepción que la junta había causado. En cuanto a la prensa, apuntaba que todos habían alabado la institución y le habían presagiado brillante porvenir y marcada influencia en las mejoras del teatro hasta que llegaron los primeros fallos negativos. Respecto al público, señalaban sus individuos que este se creó falsas expectativas si creyó que con la creación del comité de lectura la literatura dramática llegaría a su apogeo, pues su objetivo era más modesto; que sus intereses “no perdiesen lo que hubieran perdido” sin su existencia. Insistían en que habían sido llamados a emancipar, dentro de lo posible, el arte del dominio de la especulación mercantil, y señalaban que también debían contener la avenida del “torrente devastador y fangoso de una literatura sin letras, que se atreve a proponerse a nuestra moderna sociedad como encargada de la misión de desquiciar el templo del buen gusto”, ya que “una buena parte del movimiento literario de esta capital en el año de 1837 puede fijarse en principios bastardos”. No obstante, admitían que había desechado muchos dramas con versos excelentes, caracteres perfectamente ideados y con escenas de gran interés pero que no eran admisibles en su totalidad según las reglas de una buena crítica.

Desmentía la junta con los datos de las representaciones que todas las piezas

---

<sup>115</sup> Este texto también puede consultarse en la Biblioteca Nacional. Consta de 30 páginas y fue impreso en Madrid por los hijos de Catalina Piñuela.

<sup>116</sup> *No me Olvides*, número 36, 7 de enero de 1838.

<sup>117</sup> El actor también fue secretario de la junta de profesores que la empresa estableció en el mes de diciembre para seleccionar las óperas que debían ser ejecutadas. Formaban parte de ella los señores Ledesma, presidente; Carnicer, vicepresidente; Pastor, Reart, Saldoni, Villalba, Quijano y Pedro Luis Gallego, colaborador de *No me Olvides* (número 32, 10 de diciembre).

admitidas fueran traducciones y “todas malas”. En los seis meses siguientes a su creación, la empresa de los teatros había producido catorce obras nuevas, de las cuales siete eran traducciones y las otras siete eran originales: el 3 de junio se representó por primera vez *La corte del Buen Retiro*; el 27 del mismo, *El gondolero*; en 12 de julio, *La primera lección de amor*; en 24 de ese mes, *Doña María de Molina*; en 15 de agosto, *Fray Luis de León*; en 23 del mismo, *La Cruz de Oro*; el día 25, *Padre e Hijo*; en 8 de octubre, *El carnaval de Carlos IX*; en 10 del mismo, *Pablo y Paulina*; el día 20, *Antonio Pérez*; en 25 del propio mes, *Sin nombre!*; en 2 de noviembre, *Carlos Segundo el Hechizado*; en 19 del mismo, *Bárbara Blomberg*; y el día 30, *D. Fernando el Emplazado*<sup>118</sup>. En este punto del documento recordaba el comité que la oposición había comenzado en el mes de octubre, primero con una hoja volante distribuida gratuitamente en la feria y después con los artículos relativos a Carlos IX.

Sobre los autores de compañía y los directores de escena, la junta de lectura rectificaba al redactor de la *Gaceta* y explicaba que nunca habían formado el consejo de las administraciones teatrales, pues los primeros se limitaban a entender en el gobierno interior de los coliseos y los segundos, a poner en acción los dramas elegidos por las empresas. Las excepciones a esta regla solo merecían alabanza, pues entre ellas se encontraban los nombres del actor Isidoro Maiquez o del reputado Grimaldi, por lo que rechazaba el insulto del diario. Además, subrayaba que en realidad siempre había existido un comité, pues las empresas buscaban consejo en los actores principales y también se consultaba en muchas ocasiones con literatos de nota.

El comité respondía también a la pregunta de la *Gaceta* sobre qué había ganado la literatura dramática y respondía que “justamente todo lo que hubiera podido perder y no ha perdido”, volviendo a la idea inicial del texto. Respecto a qué obras nuevas se habían representado que aventajaran a las anteriores, remitía a las numerosas y concurridas representaciones de *La corte del Buen Retiro*, *Doña María de Molina*, *Carlos Segundo el Hechizado*, *Fernando el Emplazado* y de otros dramas que, sin alcanzar igual aceptación, habían contribuido al sostenimiento del espectáculo nacional. Además, señalaba que la ópera había tenido que ceder el campo a nuestra escena, por lo que rechazaba que el teatro español estuviera en decadencia. Sin embargo, la junta rehuía argumentar nada sobre el mérito literario de los dramas originales por ser una

---

<sup>118</sup> En los anexos indico los títulos de todas las obras estrenadas durante la temporada 1837-1838, sumando a estos títulos los de las piezas nuevas que se representaron antes y después del período indicado.

cuestión puramente académica y por “razones personales”. Sí se refería el comité al movimiento literario de la época, en el que consideraba que sí ha influido y de manera favorable, pues sin ella el “espíritu del siglo” habría revelado al público “monstruosidades” acreedoras de severas críticas. Respecto a la tendencia viciosa en la parte moral o política, aunque apuntaba que es un tema objeto más bien de la censura del Gobierno, recalca que había mandado hacer supresiones y modificaciones en varios dramas y que algunos habían sido rechazados por ese motivo.

En este punto, se defendía el comité de las reiteradas críticas al papel de los representantes de la administración teatral: “La junta de lectura es un cuerpo puramente consultivo: la Empresa le pide consejo: la Empresa es una cosa, y sus representantes son otra cosa”, sentenciaban sus miembros. Estos afeaban a la *Gaceta* que limitaran a la cuestión económica la decisión sobre no representar una obra, pues influían otros factores como que no produjera efecto en la escena, que los gastos estuvieran en excesiva desproporción con los productos de la entrada, que perjudicara a la combinación de otros trabajos o a las circunstancias individuales del personal de la compañía, que vulnerase los principios morales o dogmas políticos o a determinadas clases, etc. Al hilo de esto, defendía al “verdaderamente desgraciado especulador”, que luchaba contra todos los obstáculos por mejorar los aspectos artísticos del teatro. Es más, censuraba que fuera precisamente la *Gaceta* del Gobierno quien criticaba a los empresarios, pues arriesgaban su capital y quedaban en la ruina precisamente por causas relacionadas con el mismo Ejecutivo.

Tras esta arriesgada afirmación -que no deja sin embargo de ser cierta por la pasividad del Gobierno con respecto al teatro-, la junta de lectura defendía asimismo la función de los actores en su seno, pues les consideraba con suficiente independencia y libertad y con los conocimientos adecuados para opinar sobre los manuscritos que recibía la empresa. Terminaba el comité su contestación con un reto a todos sus detractores: que se comprometieran a pagar la mitad del coste de la impresión de cualquier obra de las desechadas y que se sometieran al fallo que pronunciasen los jueces elegidos por el mismo agraviado.

#### 1.2.4. AUSENCIA DE LA ÚLTIMA SESIÓN EN *EL PILOTO*

La junta de lectura continuó con su actividad hasta el 24 de marzo de 1839, fecha en la que celebró su última sesión. Sin embargo, *El Piloto* no se hizo eco del cese del cese del comité. *El Panorama* informó días después de que el entonces empresario de los teatros, Luis María Pastor, había dado las gracias a sus miembros por su “asidua cooperación a favor de los intereses de la Literatura y del Arte” y había presentado un estado comparativo de las obras dramáticas puestas en escena desde el año 1831 inclusive<sup>119</sup>. Del documento se concluía que en esos ocho años se habían ejecutado 59 dramas originales y doscientos traducidos, correspondiendo a las seis temporadas anteriores al establecimiento del comité 28 de los primeros y 137 de los segundos, y a los dos años que contaba la institución 31 originales y 63 traducciones. También se deducía que entre 1831 y 1836 las obras originales estaban en proporción de veinte por ciento respecto de las otras, en 1837 en la de cuarenta y uno, y en 1838 en la de setenta.

El presidente de la junta, Antonio Gil y Zárate, manifestó que esta se había ocupado de sus tareas con el mayor interés, que había mirado siempre “por el Honor y por los intereses de la Literatura”, procurando que se conciliasen con los de la empresa en cuanto fuese posible, que en todos sus fallos había reinado “la más absoluta rectitud de intención” y que si el público había reprobado alguna vez obras admitidas solo podía recriminársele haber usado de una “lenidad plausible” por no desanimar a los ingenios. Por otro lado, agradeció a la empresa sus generosos esfuerzos en favor de los autores dramáticos, “ya emancipándoles con la conservación de la Junta de un estado hasta cierto punto depresivo, ya aumentando las recompensas que eran harto mezquinas e indecorosas”. Por último, puso la mejora de la proporción entre originales y traducciones como muestra del servicio que el comité había prestado al movimiento literario en los años 1837 y 1838, pues creía justo suponer un estímulo especial, además del determinado en general por el desarrollo del talento.

Patricio de la Escosura diría meses después que la junta de lectura había “evitado mucho mal, sufriendo ella sola el martirio de escuchar dramas a cuyos autores perdone Dios la sangre que nos han quemado”<sup>120</sup>. El escritor defendía recuperar este comité pero con una composición diferente, a saber: el director del teatro (ni autor ni actor, sino “un hombre ilustrado, inteligente en literatura dramática, observador del gusto del público, y

---

<sup>119</sup> Segunda época, número 14, jueves 4 de abril de 1839.

<sup>120</sup> *El Entreacto*, número 66, jueves 14 de noviembre de 1839.

con antecedentes que le pongan a cubierto en lo posible de toda sospecha de parcialidad”<sup>121</sup>), un fiscal de contabilidad (encargado de la administración económica), los primeros actores del coliseo, un número igual de autores dramáticos y otra porción igual también a cada una de las anteriores de personas notoriamente ilustradas y amantes del arte. Los nombramientos los haría el Gobierno a propuesta del director, pues Escosura partía de una organización en la que el Ejecutivo sostuviera a los teatros<sup>122</sup>, y los cargos serían gratuitos.

Además, concedería al director la facultad de no disponer un drama aun cuando hubiera sido aprobado por la junta, pero no el de poder representar los no admitidos. La razón que daba es que había buenas producciones que no podían representarse por diversas circunstancias, como la falta de un actor, pero que declarado malo un drama no podía haber excusa para ponerlo en escena.”Preciso es tener siempre presente cuánto va de un teatro en que el principio artístico domina, a otro en que la especulación mercantil sea lo principal del negocio”, sentenciaba Escosura. Con el sistema que proponía, el comité de lectura juzgaría el mérito absoluto de una obra, aunque él también apostaba por hacerle juez responsable de la moral, pues se concebía mérito literario incluso en las piezas más perjudiciales a las costumbres públicas.

### 1.3. LAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS LUCHAN POR LOS COLISEOS

#### 1.3.1. CUATRO SUBASTAS PARA LA TEMPORADA 1839-1840

Tras notificar Luis María Pastor el 21 de noviembre de 1838 que no continuaría al frente de la empresa de los teatros la siguiente temporada, la Comisión de Espectáculos Públicos comenzó a trabajar de inmediato en las condiciones para la contrata de la Cruz y del Príncipe, cuya subasta pública fijó para el 17 de diciembre y finalmente se celebró el día 24. El pliego contenía dos novedades importantes: el Ayuntamiento eliminaba la ayuda mensual que destinaba a la administración teatral y la fianza que debía prestar el empresario (sin especificar cantidad) se haría a satisfacción del ente municipal, lo cual significaba en la práctica que el dinero se depositaría en la tesorería del mismo y no en el banco, como hasta entonces se había hecho.

Estas exigencias retrajeron a los licitadores; nadie pujó por encargarse de los coliseos y el remate tuvo que repetirse el último día del año, también sin éxito.

---

<sup>121</sup> *El Entreacto*, número 62 (corregido a mano e indicado 63), domingo 3 de noviembre de 1839.

<sup>122</sup> *El Entreacto*, número 62, jueves 31 de octubre de 1839.

Únicamente un individuo llamado Juan Latorre había presentado una propuesta, pero fue rechazada por sus elevadas exigencias, pues contemplaba diez años forzosos para el Ayuntamiento pero solo dos para la empresa, solicitaba un pago de 300.000 reales por parte del Consistorio para afrontar la primera temporada, retrasaba la formación de la compañía de ópera y responsabilizaba a Madrid de los gastos del inventario que se originasen hasta que los teatros estuvieran en posesión de todos los efectos.

Así las cosas, el Ayuntamiento mandó redactar unas bases para adjudicar por separado los coliseos principales, con prioridad para el postor que tomara los dos. En un intento de atraer propuestas, la Comisión acordó dos concesiones clave a favor de los empresarios: la posibilidad de eximir de la obligación de dar función diaria por causas muy fundadas y la reducción a la mitad del pago individual a los actores y actrices jubilados o que se jubilasen, sus viudas y huérfanos, sobreentendiéndose que sería el Consistorio el que se encargaría de abonar el resto. Otra nueva cláusula fijaba que si ambos teatros se subastaban para compañía de verso, cada empresa podría disponer con preferencia de los jubilados que hubieran trabajado mayor número de años en su respectivo teatro. Asimismo, se establecía un reparto equitativo del vestuario y los efectos y del archivo de música y verso. La tercera subasta tuvo lugar el 11 de enero de 1839, pero no se presentó ninguna oferta.

No se rindió el Gobierno municipal, el cual, curiosamente, recibió seis días después una proposición de arrendamiento de los coliseos principales por parte de uno secundario, el de Buena-Vista, firmada por don Joaquín Picazo. Al igual que ocurrió con el presentado por Juan Latorre, el modelo fue rechazado por exigir modificaciones y pagos sin ofrecer garantías. Como este había propuesto con anterioridad, Picazo no se comprometía a tener compañía de ópera, se desentendía de los gastos del inventario y pedía también una subvención al Ayuntamiento, en su caso de 17.000 reales al mes y con el aviso de que no podría obligarse a la empresa a satisfacer las nóminas de los actores retirados y demás cargas de los teatros si se producía algún retraso en el pago. Además, pedía libertad para disponer o no funciones diarias durante el verano, que el Consistorio aclarara el máximo que cada jubilado tenía que cobrar cuando trabajara, la realización de reformas en los locales a cargo de Madrid, el derecho de poder subarrendar cualquiera de los dos coliseos e incluso un plazo de hasta seis meses para depositar la fianza. El único esfuerzo por su parte era abonar las pensiones de los intérpretes, lo que tampoco ahorraría dinero a las arcas municipales por la ayuda que el candidato exigía a la corporación.

Apremiada por la cercanía del año cómico y a fin de evitar que el Ayuntamiento debiera gestionar directamente los teatros, la Comisión de Espectáculos Públicos le propuso que se librara al contratista del pago de las pensiones y de las cargas de beneficencia. Además, se cedió al empresario para beneficio de la Inclusa el palco bajo que en cada teatro servía para la presidencia. Las nuevas condiciones contemplaban también que si los teatros empleaban a algún jubilado, el intérprete dejaría de percibir su subsidio pero el Consistorio abonaría a la empresa la mitad del mismo. A cambio de estas facilidades, esta debía abonar a aquel una parte de la entrada de cada función.

Las modificaciones sustanciales en la contrata llevaron a una sociedad de artistas de ópera -representada por el primer bajo, Francisco Salas, el director artístico, Agustín Azcona, y el bajo cantante Joaquín Reguer, y en unión a los maestros de música Carnicer y Basilio Basili- a remitir una propuesta de arrendamiento por el coliseo de la Cruz en la víspera de la cuarta subasta, prevista para el 26 de enero. En esta fecha, el Ayuntamiento acordó que el texto pasara a la Comisión, pero parece que no le dio tiempo a estudiarla hasta el día 31, pues no se tuvo en cuenta para la nueva puja (la cual tampoco pudo celebrarse ante la falta de otros licitadores<sup>123</sup>) y fue entonces cuando sugirió que se suspendiera toda decisión mientras estuviera pendiente de resolución una proposición hecha por Luis María Pastor.

Este había redactado una oferta el 28 de enero para seguir como empresario de los dos teatros, en vista de que no aparecía arrendatario alguno y de que había pedido la prioridad en caso de verificarse alteraciones sustanciales en las condiciones, como así había ocurrido. Pastor ofreció una contrata por un año obligatorio y diez voluntarios, que redujo a cinco años voluntarios tras una reunión con el Ayuntamiento para abordar su propuesta. También accedió a programar funciones los domingos de los meses de julio y agosto, frente a su primera idea de suspenderlas durante el verano. Respecto a diez mil reales que había solicitado para reparaciones, Pastor no tuvo inconveniente en que debiera acreditarse que se invertían en los locales. Modificó igualmente una

---

<sup>123</sup> Los pliegos de condiciones de las diferentes subastas se insertaron en la prensa. De hecho, en los documentos del Archivo de Villa aparece anotado en qué periódicos y con qué fechas se les dio publicidad. Se conservan dos copias del suplemento al número 1.397 del *Diario de Madrid*, del martes 22 de enero de 1839, en el que se difundió el bando del día 20 por el que el Ayuntamiento anunció la subasta pública de los teatros del 26 y el pliego de condiciones para el arrendamiento (AVMS 3-464-37 y AVMS 3-464-19, este último junto a una nota del impresor Tomás Jordán exigiendo el pago de 400 reales por la inserción en el periódico). Cotarelo (1904: 729-732) también recoge el bando y las cláusulas, que él toma del *Informe al Escmo. [sic] Ayuntamiento Constitucional de Madrid de su Comisión de Espectáculos Públicos en el asunto de jubilados, viudas y huérfanos de los cómicos* (Madrid, imprenta de N. Sanchiz, 1839, p. 46).

cláusula que permitía a la administración teatral retener los efectos de los almacenes si el Ayuntamiento no podía satisfacer las mejoras, matizando que solo lo haría con los enseres que construyera ella misma. Asimismo, aceptó que la corporación no abonase por cada jubilado que los coliseos empleasen más que la mitad del sueldo. Pero lo más importante es que ofreció una elevada suma al Ayuntamiento para que este atendiera con desahogo el pago de las jubilaciones y viudedades: 94.810 reales que aumentó luego a 100.000. Para calcular el montante inicial, restó la ayuda anual de 195.000 reales que el Consistorio abonaba a la empresa a los 289.910 reales a los que ascendían en un año estas pensiones. Todas estas mejoras obtuvieron el visto bueno de la Comisión, pero el Ayuntamiento las rechazó (AVMS 3-464-37).

### 1.3.2. LOS ARTISTAS SE CONVIERTEN DE NUEVO EN EMPRESARIOS

El fin de la negociación con Pastor supuso que se reactivaran las conversaciones con la sociedad de artistas del teatro de la Cruz, a la que la Comisión de Espectáculos citó a una conferencia para estudiar aquella proposición que había quedado en suspenso, de la que salió una nueva propuesta de arriendo con fecha del 7 de febrero de 1839. Tras realizar varios ajustes en las cláusulas, la contrata fue formalizada el 12 de marzo con vigencia por una temporada, en la que los cantantes se obligaban a dar al menos tres representaciones semanales y cierto número de programas dobles para cubrir la mitad del importe del alquiler de los almacenes. El Ayuntamiento fijó en 600 reales la cantidad que la empresa debía entregarle por función y por cada baile de máscaras, y añadió una nueva condición: la Comisión de Espectáculos Públicos podía mandar reconocer cada dos meses los efectos del teatro a fin de apreciar sus desmejoras y de que se aumentara la fianza si estas absorbían la mayor parte del capital depositado (AVMS 3-464-37).

En su número del 30 de marzo, *El Piloto* se hacía eco en su cartelera de la formación de la sociedad artística, que inició sus trabajos al día siguiente con *La extranjera*, de Bellini. La empresa admitía en el anuncio que tendría que luchar contra el recuerdo de los afamados cantantes italianos que había escuchado el público de la capital, pero destacaba su esfuerzo y apelaba al “genio” y al “espíritu de nacionalidad” para lograr la “emancipación de la escena lírica española”. Además, revelaba que el Consistorio había determinado la ejecución de reformas en el teatro de la Cruz, a las que nos referiremos más adelante. La sociedad insertaba un cuadro detallado con los nuevos



precios de abono, que habían sufrido una rebaja “hasta el punto de quedar los de primer orden al alcance de cualquier persona de medianas facultades”, y resumía sus planes para el nuevo año cómico con las siguientes líneas:

Los espectáculos líricos en número de veinte a veinticinco lo menos en todo el año, han de ser la base de esta especulación. Se cantarán óperas en español y en italiano. Se procurará que sean nuevas muchas de las que se ejecuten en idioma extranjero; y las otras han de escribirse expresamente para la compañía actual. A este fin, no obstante la activa cooperación de los acreditados maestros que hacen parte de la sociedad empresaria, queda abierta la escena del teatro de la Cruz, sin excepción ni reserva, a todos los profesores de composición también españoles que aspiren a señalarse gloriosamente en esta carrera, para honor de su patria. Las recompensas serán proporcionales a las fuerzas de la sociedad, y relativas a los resultados de las obras. (*EPI*, 30-3-1839)

Cuatro días antes de publicar este texto, *El Piloto* había difundido un amplio artículo tomado del *Eco del Comercio* que repasaba los acontecimientos que habían llevado a esa situación, denunciaba las elevadas cargas que tenían los teatros y criticaba la decisión de Gobernación de no eximirles de ellas. Este periódico explicaba que sin embargo este ministerio auxiliaba al conservatorio de María Cristina con doscientos mil reales, considerando que “esta protección generosa dispensada al arte del teatro *en su porvenir*, es anómala y está en contradicción con el hecho de dejar a los *actuales artistas* sin teatro, y reducidos a la miseria”<sup>124</sup>.

Precisamente, Salvador Bermúdez de Castro se refería a esta institución en el folletín de *El Piloto* del día 27, pero aludiendo a las enseñanzas musicales propiamente dichas y no a los estudios de declamación y desde una perspectiva totalmente opuesta, pues denunciaba que los apuros del erario, las circunstancias del país y otras muchas causas habían “marchitado en flor” este establecimiento, único intento hasta entonces de fomentar la afición a la música. No obstante, destacaba que en tiempos de paz y bonanza tampoco hizo nada el Ejecutivo para satisfacer el amor a este arte, de tal forma que nunca se esforzó en reunir una pequeña cantidad para invitar a la Malibran, primera cantora de Europa, a recibir aplausos a la patria de su familia.

Líneas arriba, el escritor había apuntado que no pedía subsidio alguno para la ópera debido a los apuros de la hacienda, solo que se allanasen los obstáculos y el

---

<sup>124</sup> La cursiva aparece en el texto.

Gobierno prestara su apoyo a los aficionados a la música para que naciera esa ópera nacional que algunos cantantes se esforzaban en crear. En este sentido, tachaba de “vergonzoso” que en Cádiz hubiera ópera, “y buena ópera”, mientras que en la capital no podía costearse. Así, recordaba que en temporadas anteriores Madrid tuvo una compañía italiana, la cual nunca fue “gran cosa” pero al menos hacía resonar en la capital de España las armonías de Bellini y Donizetti. Hacía un año que no se oía una ópera en Madrid, solo “de cuando en cuando” algunos ensayos de artistas españoles, y se ignoraba si se volvería a traer una compañía del extranjero. Esta duda se resolvió en sentido negativo pocos días después con el citado anuncio de la sociedad del teatro de la Cruz, si bien el propio Bermúdez de Castro dio noticia en el número 65 de *El Piloto* de un viaje de Francisco Salas para intentar traer buenos cantantes, sin especificar adónde.

En el artículo del día 27, el periodista resumía en un párrafo cómo afectaba el déficit de la administración teatral a la carrera de los intérpretes de verso, dando cuenta de la marcha de algunos de los más importantes a las provincias, donde, curiosamente y al contrario que en la capital, sí se les garantizaba trabajo:

Entre tanto la deseada Pascua llega, y la capital de la monarquía española no cuenta con compañía dramática; es muy posible que queden cerrados los teatros, gracias al ilustre ayuntamiento, a cuyo cargo están. La perla de nuestra escena, la Matilde, ha ido a encantar con su talento las vivas imaginaciones de los granadinos. ¿Qué hacemos sin Romea y sin Matilde? Ellos tuvieron razón en marcharse: nadie les decía quedaros y recompensaremos vuestro talento; mientras los hijos del Genil les tendían los brazos y les enseñaban su florida y deliciosa vega desde las torres rojizas de la Alhambra: ¿quién se resiste a semejante convite? Allí encuentran a un público idólatra del talento, a quien se conmueve fácilmente, porque tiene aún frescas las emociones: allí les ofrecen aplausos en vez de envidiosas críticas [...] Han hecho bien: se han ido, y ni aun el derecho de quejarnos nos han dejado. (*EPI*, 27-3-1839)

Para evitar el cese de las funciones en el teatro del Príncipe y formar su compañía, la Comisión había excitado a los principales actores de la corte a que presentaran propuestas, pero las dos recibidas eran desfavorables para las finanzas municipales, pues consistían en que el Ayuntamiento formara a sueldo fijo o que ofreciese una elevada subvención. En esta situación, aconsejó al Consistorio que hiciera una doble petición a la Corona: eximir a los teatros de las cargas de beneficencia y facilitar un auxilio proporcionado al gravamen de las otras que les eran inherentes. Así

lo hizo de inmediato la corporación pese al fracaso de Luis Pastor el año anterior, pero María Cristina lo rechazó de nuevo con fecha del 8 de marzo basándose en que los establecimientos de beneficencia estaban necesitados de esa aportación y en que no había fondos suficientes en el ministerio de Gobernación, comprometidos ya la mayor parte y debiendo reservarse los restantes para asuntos perentorios.

Justo al día siguiente, el Ayuntamiento recibió una oferta por el teatro del Príncipe por parte de Manuel Cuartero, un capitán de infantería retirado, cuyo representante era Joaquín Picazo, el mismo que se había interesado semanas antes por los coliseos en nombre del Buena-Vista. Cuartero solicitaba el arrendamiento en las mismas condiciones con las que se había adjudicado el teatro de la Cruz, con la salvedad de que ampliaba el contrato a un año cómico forzoso y cuatro más a voluntad de la empresa, y de que pedía plenas facultades para nombrar a la persona que sustituyera y representase a la misma. La Comisión no aceptó por el escaso compromiso que suponía dar solo tres representaciones por semana en un teatro de verso, si bien reconocía que la proposición cubría otras exigencias importantes, por lo que recomendó a la corporación que la admitiera en el caso de que no se presentara otra hasta el 20 de marzo. El Consistorio así lo aceptó e hizo un llamamiento público para encontrar licitadores, como lo demuestra la publicación del acuerdo en el número 18 de *El Piloto*, del 18 de marzo.

En la fecha señalada, José García Luna, Luis Fabiani, Pedro López, Florentín Hernández y José Nicolau remitieron al ente un pliego de condiciones para hacerse cargo del teatro del Príncipe, en su nombre y en el de los demás actores dramáticos de la corte, que reunidos en junta general dos días antes les habían autorizado al efecto. La Comisión de Espectáculos Públicos los citó de inmediato para una conferencia pero no consiguió ningún acuerdo, por lo que desechó su propuesta y sugirió que se aceptara la presentada previamente por Cuartero, siempre que elevara la fianza a la cantidad de seiscientos mil reales. Previa votación, el gobierno municipal descartó los dos pliegos, lo que provocó que los intérpretes acudieran a la Corona para exponer que ni siquiera había habido lugar a posibles modificaciones en sus condiciones. El Ayuntamiento remitió a la regente un informe sobre los hechos en el que calificaba de inexacta la versión de los actores y recogía las condiciones “irritantes” de su modelo de contrato, el cual gravaba sobremanera los fondos municipales frente a los compromisos que había adquirido la sociedad del teatro de la Cruz.

María Cristina respondió que no podía destinar ningún dinero a diversiones

públicas, añadiendo esta vez a sus argumentos que no sería bien visto dado el estado de escasez, y se limitó a urgir al Ayuntamiento de la capital y a los actores a encontrar una solución. Tras varios días de negociaciones, en las que también intervinieron la Comisión y el Jefe Político, los intérpretes, conscientes de que estaba en juego su propio sustento, remitieron una nueva propuesta por la que se obligaban a gestionar el coliseo del Príncipe en los mismos términos que la otra sociedad había tomado el de la Cruz, con solo tres diferencias: pedían preferencia para la adjudicación de la siguiente contrata en igualdad de condiciones, aseguraban doscientas funciones de noche en todas las semanas del año cómico y Cuaresma y, dado que la compañía era más numerosa y su teatro tenía menos localidades, rebajaban la cantidad a pagar por función de 600 a 500 reales. García Luna, López, Fabiani, Juan Lombía, Hernández y Nicolau firmaron la escritura el 30 de abril, aunque en ella figura que habían recibido el teatro el día 13, cuando firmaron el pliego de condiciones definitivo (AVMS 3-464-37).

En la fecha en que la sociedad dramática dio principio a la temporada, el 20 de abril de 1839, *El Piloto* publicó en su cartelera el programa que se representaría desde las ocho de la noche, con la comedia *Un agente de policía*, boleras a ocho de la Tirana y otra comedia, *La solterona*. Cuatro días antes, había difundido un texto en el que los empresarios manifestaban al público cuáles eran sus intenciones, los medios con que contaba para llevarlas a cabo y los inconvenientes contra los que tendrían que luchar.

Así, aseguraban que no habían esquivado ningún sacrificio para “apresurar el término de una interrupción en la escena española que no podía menos de lastimar a todas las personas interesadas en las glorias literarias de la nación”. A cambio, esperaban contar con la benevolencia del público y con la cooperación de los escritores dramáticos. Además, creían que los esfuerzos económicos y burocráticos del Ayuntamiento de la capital les atraerían también la protección del Gobierno. Por otro lado, invitaban a los intérpretes que se habían retraído de formar parte de la sociedad a cooperar con ella y destacaban cuáles eran sus planes:

Resta solo a los actores manifestar cuáles son los medios por que se proponen granjearse y satisfacer la benevolencia pública; y después de asegurar que para ello no perdonarán circunstancia alguna, indica como base de todos sus trabajos mucha variedad y novedad en los espectáculos que procurará escoger con la más esmerada atención. Todas las clases de composiciones dramáticas alternarán sucesivamente tanto de nuestros distinguidos poetas modernos como de lo más selecto del Teatro antiguo; y pueden anunciar además desde luego que, contando con los conocidos

talentos del profesor D. *Francisco Lucini*, secundados por los de un escritor distinguido, disponen una función que proporcione el lucimiento de ambos y que corresponda a la perfección que han recibido en nuestros días esta clase de espectáculos. (*EPI*, 16-4-1839).

En una nota, los administradores del Príncipe indicaban los nuevos precios de los abonos tras igualarlos a los del teatro de la Cruz<sup>125</sup>, y anunciaban que éstos estaban disponibles en la contaduría de diez de la mañana a dos de la tarde (la del otro coliseo abría también de cinco a siete). Asimismo, explicaban que habían decidido programar las funciones en días en los que el otro coliseo estuviera cerrado, para que el público pudiera disfrutar diariamente de al menos un espectáculo.

### 1.3.3. LOS PLANES SE TRANSFORMAN EN PROBLEMAS

Semanas después del inicio de la temporada, concretamente el domingo 5 de mayo, *El Piloto* difundió un folletín dedicado exclusivamente a teatros en el que Salvador Bermúdez de Castro destacaba que los coliseos de la Cruz y del Príncipe habían constituido definitivamente sus compañías tras superar terribles dificultades, e insistía en la salida de Madrid de Matilde Díez y de los hermanos Romea. En este sentido, culpaba a la indiferencia del público y a las exigencias del Ayuntamiento de que se hubieran descompuesto los “brillantes planes” que se formaban en los meses anteriores. En efecto, el año cómico 1839-1840 fue complicado para los empresarios de la Cruz y del Príncipe, en especial para los del primero, y sobre todo durante los meses

---

<sup>125</sup> Lunetas principales: su precio en el despacho, 12 rs., 8 mrs. –Cada función en un abono de 15 días, 11 rs. –Íd. de 30, 10 rs. 17 mrs. –Íd. de 45, 10 rs. –Íd. de 60, 9 rs. 17 mrs. –Íd. de 75, 9 rs. –Íd. de 90, 8 rs. 17 mrs. –Íd. de 105, 8 reales. –Íd. de 120, 7 rs. 17 mrs. –Íd. de 135, 7 reales. –Íd. de 150, 6 rs. 17 mrs.

Palcos bajos: su precio en el despacho, 65 rs., 6 mrs. –Cada función en un abono de 15 días, 60 rs. –Íd. de 30, 57 rs. –Íd. de 45, 54 rs. –Íd. de 60, 51 rs. –Íd. de 75, 48 rs. –Íd. de 90, 45 rs. –Íd. de 105, 42 reales. –Íd. de 120, 39 rs. –Íd. de 135, 36 reales. –Íd. de 150, 33 rs.

Palcos principales: su precio en el despacho, 61 rs., 6 mrs. –Cada función en un abono de 15 días, 56 rs. –Íd. de 30, 53 rs. –Íd. de 45, 50 rs. –Íd. de 60, 47 rs. –Íd. de 75, 44 rs. –Íd. de 90, 41 rs. –Íd. de 105, 38 reales. –Íd. de 120, 35 rs. –Íd. de 135, 32 reales. –Íd. de 150, 20 rs.

Palcos segundos: su precio en el despacho, 49 rs., 6 mrs. –Cada función en un abono de 15 días, 45 rs. 17 mrs. –Íd. de 30, 43 rs. –Íd. de 45, 40 rs. 17 mrs. –Íd. de 60, 38 rs. –Íd. de 75, 35 rs. 17 mrs. –Íd. de 90, 33 rs. –Íd. de 105, 30 reales 17 mrs. –Íd. de 120, 28 rs. –Íd. de 135, 25 reales 17 mrs. –Íd. de 150, 23 rs.

En todas las demás localidades se rebajaba un tanto por ciento en la siguiente proporción:

Cada función en un abono de 15 días, 10 por ciento. –Íd. de 30, 14 por ciento. –Íd. de 45, 18 por ciento. –Íd. de 60, 22 por ciento. –Íd. de 75, 26 por ciento. –Íd. de 90, 30 por ciento. –Ídem de 105, 34 por ciento. –Íd. de 120, 38 por ciento. –Íd. de 135, 42 por ciento. –Íd. de 150, 40 por ciento.

de verano.

#### 1.3.3.1. LAS RECLAMACIONES DE LOS DUEÑOS DE LOS ALMACENES

Los primeros reveses de la temporada fueron causados indirectamente por la Comisión de Espectáculos Públicos, cuyo desconocimiento de algunas de las condiciones del alquiler de los almacenes de enseres conllevó omisiones en la redacción de las contratas que se tradujeron en impagos y pérdida de privilegios, que pronto fueron reclamados por los interesados. La propia Comisión solucionó estos contratiempos, que no afectaron económicamente a las empresas de los teatros sino al Ayuntamiento y lo hicieron de forma leve, quedándose en anécdotas.

Pablo Cabrero, dueño de los edificios de la calle de la Alameda números 1 y 3, utilizados como talleres de carpintería, salón de pintura, guardarropa y almacenes de los coliseos principales, reclamó a principios de abril de 1839 el abono de 3.400 reales por el alquiler mensual y el disfrute de una luneta principal durante todo el año en cada uno de ellos, ventaja incluida en la anterior contrata que las nuevas empresas le denegaban. La Comisión de Espectáculos admitió ignorar este punto y, por lo tanto, no haberlo incluido entre las condiciones para la subasta. Como solución, el Ayuntamiento destinó parte del dinero que ingresaba del arriendo del café del Príncipe a costear a Cabrero un abono de seis meses a contar desde agosto (el asunto no se estudió hasta verano), pues el de un año le comprometía en caso de querer cambiar antes de local. Respecto al arriendo de este almacén central, los apuros económicos provocaron que las dos sociedades empresarias tuvieran que retrasar el pago de la mitad que correspondía a cada una hasta noviembre, mes en el que liquidaron también los atrasos. La contaduría del Consistorio observó que la renta estipulada en las contratas ascendía a 20.000 reales al año, 40.000 reales en conjunto, pero que si se multiplicaba por doce el coste mensual de 3.400 reales, resultaba un total de 40.800 reales, 800 más de lo convenido (AVMS 3-464-7). Al parecer, la corporación municipal asumió ese pico de 800 reales y el precio de las dos lunetas de Cabrero ascendía a 3.800 reales (AVMS 4-5-25).

Por su parte, Juan García de La Madrid, administrador judicial de una casa de la calle Gobernador número 20, empleada para custodiar los efectos y útiles de la Cruz y del Príncipe, solicitó en mayo, tan solo un mes después de Cabrero, el pago de 2.800 reales anuales a contar desde el primero de abril. La Comisión de Espectáculos Públicos, que no respondió hasta septiembre, ni siquiera conocía que esa habitación

estuviera alquilada, por lo que enmendó su error ordenando que ese importe se satisficiera del producto recaudado de los establecimientos que daban funciones públicas. La de Hacienda vio de justicia este dictamen, pero pidió a los miembros de la otra comisión que estudiara si era factible reunir todos los enseres en el almacén principal para recortar costes.

La medida supondría un ahorro de 6.800 reales anuales, pues a los 2.800 reales del alquiler de Gobernador se unían otros 4.000 por el de otra casa en la calle de la Alameda número 4, administrada por Vicente Gutiérrez, quien había exigido a finales de junio las cantidades proporcionales que le correspondían desde el 24 de marzo más medio año adelantado. La Comisión de Espectáculos decidió que la primera semana debía correr por cuenta del anterior empresario, Luis María Pastor, y que los recibos desde el día 31 de ese mes se pagaran también del impuesto de las diversiones públicas. Pero el recaudador, Fernando Moral, se había quedado sin dinero tras cumplir la orden de invertirlo en unas reformas en los teatros principales, por lo que finalmente se abonó el arriendo de los fondos de la tesorería del Ayuntamiento.

Las peticiones de Gutiérrez y de García de La Madrid se resolvieron en noviembre, si bien en enero de 1840 se dispuso que correspondía liquidar parte del alquiler de la calle Gobernador a Juan del Gayo, quien había tenido posesión judicial de la casa-almacén allí situada (AVMS 3-464-39).

#### 1.3.3.2. LAS DIFICULTADES ARRECIAN EN VERANO

El regidor Mena propuso en junio de 1839 suprimir el cargo de censor de composiciones dramáticas, cuyo sueldo –rebajado de 6.000 a 3.000 reales anuales- era responsabilidad del Gobierno municipal en ese momento, tras serlo tradicionalmente de la administración teatral. La petición se materializó en el mes de enero, quedando la censura en manos de la Comisión de Espectáculos, en concreto de Dámaso de Sancho, del conde de los Corbos y de Ángel Iznardi. Pocas semanas después, el ministerio de Gobernación ordenó a los jefes políticos de todas las capitales y pueblos donde hubiese teatros que nombraran censores dramáticos, y que todos ellos disfrutasen de una localidad gratuita en el mismo palco de la presidencia. Además, comunicó al Consistorio de Madrid que había elegido para el puesto a Valentín Pascual, quien lo desempeñaba antes de su eliminación (AVMS 3-464-32).

Con anterioridad a estos hechos, las compañías de ambos teatros afrontaron un

duro verano. Con fecha del 15 de junio, el vicedirector de la sociedad del Príncipe, el actor Pedro López, manifestó, en relación a una petición del apoderado de los jubilados, viudas y huérfanos para disponer dos beneficios a su favor, que “los actores en actual trabajo apenas ganan para alimentarse” (AVMS 2-481-9). Los cantantes del coliseo de la Cruz llegaron a quedarse sin sus salarios, pese a todos los esfuerzos de sus empresarios para remediar tan precaria situación, como la organización de dos grandes funciones extraordinarias a propio beneficio.

La primera tuvo lugar el 5 de junio a las ocho y media de la noche y, de acuerdo con los anuncios de los números 94 y 96 de *El Piloto*, estuvo dividida en tres partes: la primera y la tercera constaron cada una de cuatro fragmentos de diferentes óperas, varias a completa orquesta y la mayoría de ellas con decoración y trajes; en la segunda se interpretó la sinfonía de la ópera *Guglielmo Tell*, a completa orquesta, y el acto segundo de la misma, con decoración y trajes. Terminada la primera parte, se sortearon dos premios entre el público: un reloj de oro tipo cilindro y una “hermosa taza de plata con su cubierta y plato del mismo metal”. El método fue sencillo: se extrajeron de una caja dos tarjetas numeradas y se entregaron en el acto a las personas en cuyas entradas figuraban los números ganadores. Los espectadores tuvieron que conservar sus respectivas entradas hasta después de verificado el sorteo, cuando los recibidores pasaron a recogerlos. Los billetes se vendieron en la contaduría del coliseo en horario de diez de la mañana a dos de la tarde y de ocho a diez de la noche. Quedaron suspendidos todos los abonos, si bien los abonados tuvieron reservados los billetes de sus respectivas localidades hasta las diez de la noche del día 3. En la cartelera del diario se advertía de que la velada no se repetiría.

Podemos conocer más detalles de esta función por los papeles conservados en el Archivo de Villa. Agustín Azcona solicitó permiso al jefe político, José María Puig, ya el 27 de mayo, manifestándole que él y sus socios debían hacer frente a varios gastos imprevistos. Le comunicaba también su idea de adjudicar varias alhajas por sorteo a los espectadores, sin que por ello se aumentaran los precios de las localidades. Puig aprobó los planes de la sociedad con dos condiciones: que la empresa se pusiera antes de acuerdo con el Ayuntamiento para que la representación se considerase como una más de las contratadas, y que el individuo de la corporación que se encargara de presidirla tuviera la intervención conveniente en el sorteo. El propio Azcona se encargó de todos los trámites, incluido la entrega al alcaide del teatro, Fernando Moral, de la caja cilindro que debía servir para la rifa. En un oficio a la Comisión de Espectáculos en la víspera de



la función, informaba del sistema del sorteo e invitaba a sus miembros a reconocer todo lo dispuesto a fin de evitar algún inconveniente. Esta tarea fue encomendada al Caballero Capitular al que correspondía la presidencia, el regidor Carlos Villaamil, quien dispuso la presencia de dos niños del Colegio de San Ildefonso. Como curiosidad, el acta de la rifa y de la entrega de alhajas recoge que el primer premio lo ganó una viuda de nombre Antonia Pérez, situada en la tertulia, y que el segundo fue para Luisa España, hija de D. Fernando, sentada en la cazuela. El sorteo se hizo entre 2.540 números, que era el de los billetes vendibles (AVMS 3-464-15).

La otra función extraordinaria tuvo lugar el 18 de agosto a las ocho y media. En realidad, los empresarios del teatro de la Cruz pensaron disponer un concierto en la víspera y repetirlo en esa fecha, con un sorteo en la segunda velada entre los asistentes a ambas representaciones, tal y como apareció recogido en *El Piloto* (el cual no publicó la cartelera del día 18, pero sí las dos anteriores). Sin embargo, el expediente consultado revela que la primera función no llegó a celebrarse. Desconozco si este cambio de planes conllevó alguna modificación en el programa, pero, de acuerdo con los anuncios, la sociedad artística presentó catorce piezas, cuatro más que en el anterior beneficio, distribuidas en dos partes; ocho de las composiciones se presentaron en la primera y el resto en la segunda. Seis de ellas fueron tandas de vales de Strauss, nuevos y escogidos entre los que se habían aplaudido en París, según explicaba *Diario de Madrid* en sus números 1.604 y 1.605. La pieza que abría el concierto, la *Gran sinfonía oriental* del maestro Mercadante, fue interpretada a completa orquesta y con un decorado nuevo ejecutado por Francisco Lucini, de quien también eran las principales vistas que se sirvieron para las demás, incluidos todos los vales. Algunos fragmentos se escenificaron también con trajes y con coristas.

Concluida la primera parte, se adjudicaron por sorteo dos premios a los asistentes (“un hermoso reloj de oro, y una elegante macerina de plata”, especificaba *Diario de Madrid*), con el mismo sistema empleado hacía dos meses. Tanto para la representación del sábado como para la del domingo, se entregó con el billete de cada localidad de una sola persona otro que contenía un número de opción a la rifa, el cual tenían que conservar los concurrentes al entregar la entrada. Se regularon cinco personas por cada palco, por lo que quienes tomaron billetes de esos asientos recibieron cinco tarjetas cada uno con su número para optar a los premios. En esta ocasión sí sirvieron los abonados, pues se contó la función como las ordinarias. Los abonados debían recoger en la contaduría del teatro la tarjeta de los números del sorteo presentando su

papeleta de abono, de acuerdo con una nota publicada por el *Diario*.

Azcona había pedido el permiso para las dos funciones el 6 de agosto “en atención al conflicto en que se encuentra esa Empresa por los obstáculos que ha habido para verificar la representación de la ópera titulada *El Condestable*, y por la penuria pública, así como también por lo riguroso del calor”. Puig autorizó dos días después las representaciones, en los mismos términos y condiciones que la dispuesta en el mes de junio, incluidas las disposiciones sobre el sorteo. El presidente de la función del día 18, el regidor Felipe Chaves, requirió también la presencia de dos niños del Colegio de San Ildefonso para la rifa. No se extendió acta, pero existe una nota sin firma (insertada en el *Diario* del 31 de agosto) en la que se advertía de que, no habiéndose presentado nadie a recoger el premio que obtuvo el número 1.656, la persona que lo tuviera debía pasar con él a recoger la alhaja que le correspondía a casa de Chaves, en inteligencia de que pasados quince días sin verificarlo se destinaría a un establecimiento de beneficencia. En efecto, nada se decía sobre el beneficio del día 17, pero es un oficio del 12 de diciembre el que confirma que finalmente no se ejecutó. En él, Francisco Salas copiaba el texto del oficio remitido por Puig en el verano, e informaba a la Comisión de Espectáculos de que, puesto que solo se había llevado a cabo una de las dos funciones a las que se aludía, habían considerado ceder la otra al cuerpo de coristas y que se celebrase tres días más tarde, como así se hizo finalmente (AVMS 3-464-15).

Sin embargo, los esfuerzos de la sociedad artística no fueron suficientes. El 30 de junio, el alcaide del teatro de la Cruz, Fernando Moral, anotó que los empresarios debían dos funciones de ese mes (1.200 reales, a 600 cada una) más otros 1.400 reales por representaciones del mes de mayo. De estos 2.600 reales, pagó 600 en septiembre y el resto ya en octubre. Sin embargo, abonó de forma puntual la cuota correspondiente por las once funciones de julio (AVMS 3-464-38). El día 4 de este último mes, los intérpretes pidieron al Ayuntamiento reducir el número de funciones semanales forzosas desde esa misma tarde hasta el primero de octubre, lo cual fue aceptado pero solo hasta mediados de septiembre. Sin embargo, la Comisión de Espectáculos no se mostró tan comprensiva cuando tuvo que cerrarse el coliseo a finales de agosto por una indisposición de la cantante Joaquina Lombía, interesada en todo el repertorio disponible en ese momento, obligando a los empresarios a cumplir la cláusula sobre el mínimo de representaciones mediante la disposición de veladas en las que no participara la segunda *donna* (AVMS 3-464-37).

La carta de Azcona para la Comisión llevaba fecha del día 29, pero la primera

función que hubo de cancelarse fue la del 25 de agosto. La sociedad de artistas insertó en los diarios el anuncio de la representación esa noche de la ópera *Lucrezia Borgia*, compuesta por Donizetti, y en la víspera los cantantes habían descansado por no haber función en el teatro, por lo que Lombía tuvo que enfermar de forma repentina y no debió dar tiempo a cambiar el texto. *El Piloto* recogió en su cartelera tanto el del espectáculo finalmente suspendido como el de la rectificación del día 26, en el que se explicaba que la ópera no pudo ejecutarse “por una grave indisposición de la actriz” y se avisaba de que “en el momento que se restablezca se volverá a poner en escena”. En ello se insistía el día 27, probablemente con la esperanza de que Lombía mejorara pronto, pero hasta el 1 de septiembre no pudo disponerse la función. El periódico de Juan Donoso Cortés solo indicó la hora y el título de la pieza, pero el *Diario de Madrid* sí publicó el reparto, en el que efectivamente se encontraba la segunda *donna*.

Esa semana sin actividad y, por lo tanto, sin beneficios por la venta de entradas, fue el colofón a la crítica situación que la empresa del coliseo de la Cruz atravesaba desde el 14 de agosto, cuando los cantantes se quedaron sin medios de subsistencia. Los administradores habían utilizado los ingresos de los abonos para devolver el montante que la habían prestado para depositar la fianza y para asegurar la cooperación a sueldo fijo de dos *prime donne*. Agotado el dinero, tuvo que suspender el pago de la cuota diaria que por vía de alimentos y a buena cuenta adjudicaba a los intérpretes a partido. Pese a que las expectativas no eran nada favorables, Francisco Salas se arriesgó a hacerse cargo en solitario de la contrata desde el 1 de septiembre, a propuesta suya y poniendo dinero de su propio bolsillo para reflotar la compañía. La escritura se formalizó diez días más tarde (AVMS 3-464-37).

Salas recurrió a espectáculos alternativos a la ópera para superar el déficit del teatro de la Cruz y ofrecer novedades al público. Con fecha del 3 de enero de 1840, solicitó permiso al Ayuntamiento para disponer varias funciones a cargo del indio Medua Samme con juegos de los que se usaban en su país y de gimnástica, como las que había efectuado en otras capitales y en presencia de los principales soberanos de Europa. El empresario ya había negociado con Samme pero sin establecer un número de funciones, pues “será el que proporcione el aprecio que haga de ellas el público”. Salas no solo buscaba proporcionar “algún interés a la empresa”, sino también un margen de tiempo para ensayar y poner en escena óperas nuevas a fin de evitar la falta de concurrencia al espectáculo por la frecuente repetición de otras piezas. El Consistorio dio su permiso (AVMS 3-464-8) y la exhibición se ejecutó los días 7 y 19 de enero

junto a composiciones de ópera y un individuo que hacía ejercicios de fuerza y agilidad, como se recoge en los números 308 y 320 de *El Piloto*. Como reclamo, la sociedad artística decía que el indio se presentaría acompañado “del MANGUS, un animal salvaje y feroz”. También se anunciaba una función para el 10 de enero, pero finalmente no tuvo lugar. Por su parte, el coliseo del Príncipe apostó por los juegos y equilibrios asiáticos y en el alambre de las niñas Julia y Paula, que actuaron en él diez días entre el 18 de enero y el 11 de febrero, tres de ellos seguidos, a juzgar por las carteleras del diario de Donoso Cortés.

También con Salas como único empresario del teatro de la Cruz, el Ayuntamiento recibió una reclamación por el censo del solar de la calle del Gato, que estaba contigua al coliseo. La misiva fue remitida a principios de diciembre por Eugenio de Garro, apoderado de Ramón de Palacio, teniente coronel y capitán de artillería retirado, a quien se le adeudaban dos anualidades por importe de 2.533 reales. Tras restar impuestos y el porcentaje correspondiente de la contribución extraordinaria de guerra, la Contaduría calculó que a Palacio se le debían 1.973 reales, cuyo abono aprobó sin obstáculo alguno y se verificó meses después, tras recibir varios documentos y certificados (AVMS 3-384-11).

Esta petición se unió a la cursada en verano por don Mariano Calderón, apoderado general del duque de Berwick y Alba, quien reclamaba un total de 8.580 reales por el alquiler de las piezas y terrenos cedidos para ensanchar el vestuario del coliseo. El contrato, firmado el 11 de diciembre de 1780, estipulaba el pago de una renta anual de 429 reales (cfr. Thomason, 2005: 110-112), pero el apoderado exponía que el Consistorio no había abonado ninguna cantidad desde el 1 de julio de 1819. La Contaduría confirmó este extremo, pero rectificó la fecha y la estableció en el 1 de julio de 1820, por lo que rebajó la deuda a 8.151 reales. Además, aclaró que este censo estaba incluido en el pago del crédito que un ciudadano debía a la ciudad de Madrid (AVMS 3-384-13).

#### 1.3.3.3. OTRA SUBASTA COMPLICADA PARA 1840-1841

Como cabía esperar dados los precedentes, las sociedades de artistas no pudieron continuar como administradoras de los teatros y en noviembre de 1839 se iniciaron los trámites para adjudicarlos para la temporada 1840-41. En un primer intento por encontrar empresario, el Ayuntamiento admitió hasta el día 12 de ese mes únicamente

proposiciones cerradas, lo que conllevó que el apoderado general de la corporación de actores jubilados, huérfanos y viudas, Elías Norén, protestara por este sistema y solicitara que la subasta se ejecutase públicamente y con su presencia. La Comisión de Espectáculos Públicos juzgó “ilegal e innecesaria” la protesta, al tiempo que desestimó una oferta presentada por los actores Latorre y Guzmán, la única, dando lugar a que se celebrase una subasta pública el viernes 6 de diciembre, la cual quedó desierta.

La Comisión culpó de este fracaso a Norén, que ese mismo día había insertado un anuncio en la segunda página de *Diario de Madrid* haciendo público que se había admitido una demanda suya contra el Consistorio relacionada con las jubilaciones<sup>126</sup>. También en la jornada del 6 pero después de la puja, Francisco Salas remitió una propuesta para el arriendo del coliseo del Príncipe. La Comisión dio su visto bueno pero decidió dejarla en suspenso y convocar otra subasta seis días después, a la espera de que alguien pudiera presentar una oferta mejor y de adjudicar también el teatro de la Cruz. No se consiguió mejora alguna, por lo que se otorgó la contrata del Príncipe a Salas durante dos años, del 19 de abril de 1840 al Sábado Santo de 1842. Llamado a firmar el borrador de la escritura, contestó verbalmente no poder hacerlo por no estar conforme con alguna de las cláusulas del pliego de condiciones.

Con posterioridad, tras haber desechado varias proposiciones por inadmisibles y revisar el pliego, los comisarios se reunieron con Salas, quien, en unión con Julián Romea, Francisco Lucini y el propio Elías Norén, se encargó finalmente de la administración de ambos locales. No obstante, se celebró una última subasta a mediados de febrero con la intención de mejorar el contrato (AVMS 4-5-25). Ante la falta de licitadores, Salas y sus socios formalizaron la escritura el 6 de abril de 1840. En nombre y en virtud de poder de Romea, que seguía trabajando en Granada, la rubricó Luis González Bravo, cuñado del actor. Él mismo compareció personalmente dos días después para firmarla por sí ratificando lo hecho por su apoderado (AVMS 3-393-96).

#### 1.4. LAS CONTINUAS REFORMAS EN LOS DOS TEATROS PRINCIPALES

Los teatros de Madrid, tanto los principales como los secundarios, se resentían de la incomodidad e incluso insalubridad de sus locales: iluminación deficiente, frío en invierno debido a que no había calefacción, excesivo calor en verano por mala

---

<sup>126</sup> Existe un ejemplar de este número (el 1.715) junto al resto de documentos.

ventilación, hedores derivados de instalaciones inapropiadas o inexistentes...; todo ello agravado por la estrechez de los locales, en especial en días de funciones con buena entrada. Además, el reducido espacio, aparte de la falta de capital, no dejaba margen para grandes decorados y tramoya aparatosa, afectando así al curso de las representaciones.

Los empresarios apenas contaban con margen para realizar las reformas, ya que las temporadas duraban desde el Domingo de Pascua hasta el Sábado Santo del año siguiente, con el único receso de la Semana Santa, cuando permanecían cerrados los coliseos. Las obras debían hacerse a toda prisa durante esos días, que marcaban el fin del año cómico y el principio del nuevo, pero no siempre era posible ceñirse a ese período, bien porque se alargaba la ejecución de los trabajos previstos o porque surgían otros urgentes o necesarios en otros momentos. Dado el estado ruinoso en el que se encontraban los locales, entre 1837 y 1840 fueron continuas las mejoras, según demuestran los documentos del Archivo de Villa. La administración teatral intentó no prolongar el cierre de los coliseos o, en todo caso, mantener las funciones al menos en uno de los dos, pues no podía prescindir del producto de las entradas durante mucho tiempo. La celeridad con la que tenían que ejecutarse las reparaciones y la escasez de los fondos del Ayuntamiento y de la empresa de los teatros provocaba que estas se convirtieran en meros parches que había que remendar constantemente, por lo que a medio y largo plazo se terminaba invirtiendo más dinero y los arreglos suponían otro lastre económico perpetuo, además de una pérdida de tiempo en gestiones y un motivo más de preocupaciones.

La contrata que rigió entre las temporadas 1836-1837 y 1838-1839 obligaba al Ayuntamiento a hacer en la Cruz y el Príncipe las obras y reparaciones de toda clase necesarias para la conservación y aseo que excedieran de 3.000 reales, mientras que la empresa debía correr con los gastos de las reformas que no llegaban a esa cantidad, al igual que con los de aquellas que dispusiera para comodidad del público y para aumentar sus ingresos (AVMS 2-480-53). En el año cómico 1839-40, el Consistorio dejó a la administración teatral la responsabilidad por las obras de reparación y conservación, aunque se comprometió a costear las que fuesen precisas por incendio o hundimiento del edificio, así como a dar los coliseos y oficinas corrientes de todo. Una cláusula (la número 13 en la escritura del Príncipe y la 14 en la de la Cruz) a priori más perjudicial para los empresarios que para la corporación municipal y que se prestó a diferentes interpretaciones por ambas partes (AVMS 3-464-37).

#### 1.4.1. OBRAS GENERALES EN EL INTERIOR DE LOS EDIFICIOS

De acuerdo con el contrato firmado en la temporada anterior, las reformas llevadas a cabo en los coliseos principales en la de 1837-38, que ascendieron a un total de 5.090 reales de vellón, fueron costeadas por el Ayuntamiento de Madrid. El propio ente había ordenado su ejecución, con intervención del regidor comisario José Vidal y bajo la dirección del arquitecto Juan Francisco Rodrigo.

Las reparaciones en el teatro del Príncipe se realizaron en dos etapas: del 27 de marzo al 8 de abril de 1837 y del 10 al 15 de julio del mismo año. En primavera, se hicieron trabajos de retejo, embaldosado, enyesado, soldado, carpintería y cerrajería, mientras que en verano se repararon varios asientos en todas las localidades, el tablado escénico, la pintura de las barandillas y la numeración. En el coliseo de la Cruz, se acometieron el mismo tipo de obras en fechas similares, del 27 de marzo al 1 de abril y del 10 al 15 de julio.

En el Archivo de Villa se conserva la cuenta que don José Sacristana, cajero segundo y pagador de obras públicas, extendió al ente municipal con fecha del 19 de enero de 1838, con la correspondiente aprobación que la Contaduría del Consistorio dio una semana después. También diferentes recibís y “listas de los jornales, materiales y gastos causados en estas obras”, en la que se detallan incluso los nombres de los albañiles y demás empleados (AVM Cont. 4-171-1).

También fue necesario realizar reformas durante la temporada teatral que medió entre el cese de *El Porvenir* y la aparición de *El Piloto*. Con fecha del 15 de abril de 1838, el entonces empresario de la Cruz y del Príncipe, Luis María Pastor, aprovechó el inicio del año cómico para anunciar las reformas que se habían llevado a cabo en los teatros. En el segundo de ellos se estrenó un “magnífico” telón de boca ejecutado por Francisco Lucini, se renovaron los asientos y los respaldos de las lunetas principales, se pintó de nuevo el maderaje de todas las localidades, incluido el de los antepechos de los palcos, también el cielo raso de la platea, el interior de los palcos y todos los tránsitos del edificio, y se modificó el alumbrado para ser servido “con esmero”.

Aunque el texto que Pastor redactó para las carteleras de la prensa se centraba en el Príncipe, este coliseo no fue reabierto hasta el día 21, cuando Pastor lo volvió a utilizar para ser publicado<sup>127</sup>. Entre tanto las funciones tuvieron lugar en el teatro de la Cruz, cuyas obras sí habían concluido a tiempo. Sin embargo, este permaneció cerrado

---

<sup>127</sup> *Diario de Madrid*, números 1.115 y 1.121.

durante varias semanas después del verano por unas labores de pintado que se retrasaron por culpa del Ayuntamiento, que se había responsabilizado de ellas (AVMS 3-464-4). Thomason (2005: 219-223) ha detallado el presupuesto de estas reformas, al igual que Ballesteros Dorado (2012: II, 539-543), quien ha explicado además las trabas que puso el Gobierno municipal para pagar a Pastor.

También fue necesario acondicionar los edificios en los días previos a la siguiente temporada. Con fecha del 23 de marzo de 1839, cuando todavía no existía empresario para el teatro del Príncipe y hacía poco más de una semana que la sociedad de artistas había tomado el de la Cruz, la Comisión de Espectáculos Públicos comunicó al Consistorio la necesidad de hacer obras de pintura, carpintería y albañilería en este segundo coliseo para cumplir con la obligación de dar los locales corrientes de todo lo necesario. Asimismo, le informó de que el contratista de la administración teatral, Ruperto Sánchez, las había calculado en 7.980 reales y que el presupuesto había sido confirmado por el arquitecto del Ayuntamiento, Juan Pedro Ayegui. También pedía rapidez ante la cercanía del año cómico y sugería que el importe se pagara de los fondos destinados a teatros que existían todavía en poder del recaudador del arbitrio en funciones públicas, Fernando Moral.

Estas son las reformas a las que los empresarios del coliseo hacían referencia en su comunicado previo al inicio de la temporada, al cual me referí arriba y que *El Piloto* recogió en su número 29, del sábado 30 de marzo:

El Excmo. Ayuntamiento constitucional, secundando en cuanto lo permite la penuria de los fondos públicos, el buen deseo de la sociedad, a la que dispensa su eficaz protección, ha determinado se hagan en el teatro de la Cruz las obras de ornato que eran necesarias. Se está restaurando la pintura de la platea en los antepechos e interiores de palcos y en todo el maderaje de las demás localidades: el mullido y forrado de los asientos es nuevo: la ejecución del nuevo y elegante telón de boca se ha confiado al acreditado profesor D. Francisco Lucini; y en todos los diferentes ramos del servicio se procurará por la sociedad que el público nada eche de menos respecto de comodidad y decencia. (*EPI*, 30-3-1839)

En efecto, las mejoras fueron aprobadas en su totalidad por el Consistorio con la condición de que su arquitecto las supervisase. Pero la lista del texto es muy reducida; la completa incluía todos los arreglos siguientes: dar pintura en las tertulias, reparar la



cortina y la bambalina alcahueta<sup>128</sup>, limpiar los fondos en tertulias, palcos, galerías y cazuela, obras en el palco del infante y en las lunetas principales, reparaciones en sillones, galerías, lunetas de patio y cazuela y cambio de numeración general, además de dos cosas que no habían podido hacerse el año anterior: dar de color los atriles de orquesta y pintar los palcos y las galerías. Todo estuvo listo en tan solo una semana, el 30 de marzo, junto a otras reformas no previstas realizadas por el contratista de los teatros: la limpieza del techo y todo lo demás de la platea, el retoque de algunas quiebras y la renovación de los asientos de la orquesta. Como se observa, los documentos del Archivo de Villa no nombran el telón de boca de Lucini, que ya había realizado uno para el coliseo del Príncipe el año anterior.

Pocos días después, Sánchez se dirigió por carta a la Comisión de Teatros para hacerle saber que Ayegui todavía no había pasado a reconocer las reparaciones acometidas en el de la Cruz, instándole a que la visita se produjera sin más demora para que se le pudiera satisfacer su importe. A continuación le trasladaba que había desembolsado “cantidad de alguna consideración” por las obras adicionales, por lo que pedía también la aprobación de estas para su pago. Su colega del Consistorio procedió a la inspección de forma inmediata, verificando todo lo expuesto en la misiva, y la Comisión estableció que podían reintegrársele al contratista 200 reales por las reparaciones no presupuestadas. Pero no fue hasta el 10 de mayo cuando el Ayuntamiento informó a Moral de que debían abonársele de los fondos que tenía en su poder, al igual que los otros 7.980 reales.

Desconocemos cuándo se hizo efectivo el pago de estas reformas, pero la comunicación del Ayuntamiento para que constase el cargo en la Contaduría tiene fecha de 18 de septiembre de 1839, la misma que aparece en la comunicación sobre el cargo de los 7.669 reales de las mejoras realizadas durante la primavera anterior en los teatros del Príncipe y de la Cruz (AVMS 3-464-4). De corresponderse la fecha de estos documentos con la que se efectuó el abono, estaríamos hablando de una demora de más de seis meses en el primer caso y de alrededor de un año y medio de retraso en el segundo. Y probablemente así fuera, pues ya vimos que dos de las tres reclamaciones de los dueños de los almacenes se resolvieron en noviembre, y que al menos en uno de los casos Moral dijo que no podía disponer del dinero del tributo por las diversiones

---

<sup>128</sup> “Primera de las bambalinas, colocada frente al telón de boca y que forma parte del dibujo del mismo telón” (Catalán, 2003: 56, quien lo toma de Castelucho, 1896: 18).

públicas por haberlo destinado a obras en los coliseos.

#### 1.4.2. TELARES, ESCENARIO, LUNETAS Y BAJADA DE AGUAS

En el mes de agosto, se procedió a la compostura de la lucerna del teatro de la Cruz por un total de 2.304 reales, de los cuales la sociedad de artistas de ópera acordó pagar la mitad y el resto se sacó del producto recaudado de las diversiones públicas. La mejora estaba prevista desde marzo, cuando uno de los miembros de la Comisión de Espectáculos, el regidor Andrés Taboada, pidió que se autorizase la reforma por un coste de unos mil reales, lo que aprobó el Ayuntamiento. Posteriormente se elevó la araña del Príncipe, arreglo demandado por uno de los empresarios de este coliseo, el actor José García Luna, con fecha del 8 de septiembre, para evitar incomodidad y estorbo a las señoras de la tertulia. En este caso el presupuesto fue de 1.835 reales, satisfechos con el mismo sistema compartido.

García Luna también solicitó al Ayuntamiento que ordenase la separación de los dos palcos segundos del teatro del Príncipe y el recorrido de las vidrieras. El ente municipal facultó a la Comisión para que lo verificara en el tiempo más oportuno y con la debida economía, en caso de que se tratara de desperfectos previos a esa contrata. Una carta anterior a la del intérprete, dirigida por los comisarios a Luis María Pastor, parece indicar que se intentó que el antiguo administrador corriera con los gastos de las ventanas (AVMS 3-464-10). La obra de las vidrieras se realizó en el edificio y en el telar del coliseo de la Cruz en noviembre, junto con la instalación de rejillas y alambres en las ventanas del telar, todo ello por un coste de 500 reales (AVMS 3-464-30; cfr. Thomason, 2005: 224).

Volviendo a agosto, García Luna remitió entonces a la Comisión de Espectáculos Públicos un presupuesto de 1.894 reales elaborado por el maestro de maquinaria, Mateo Sierra, para la recomposición del tablado del escenario del Príncipe, atendiendo a la prevención de uno de los miembros de la misma. La comisión, recordando la cláusula 13 de la escritura de arriendo, ordenó una inspección por parte del otro arquitecto del Ayuntamiento, Juan Francisco Rodrigo, quien constató que el arreglo era urgente porque algunos tramos se hallaban “bastante deteriorados y con exposición”, si bien consideró excesivos los cálculos de Sierra y estimó que su coste estaría entre los 850 y los 900 reales. Respecto a la cláusula, puntualizó que aunque esta reforma no procedía de incendio ni hundimiento tampoco era consecuencia del uso que

la empresa de los intérpretes había hecho del edificio, pues en su presupuesto para las obras de 1838 ya la incluía como indispensable. El importe previsto por él en ese momento fue de 700 reales, pero los desperfectos habían aumentado durante el año y medio siguiente, por lo que el arquitecto pedía juzgar si la reparación podía enmarcarse en la condición de que el Ayuntamiento debía dar los locales corrientes de todo.

La Comisión se mostró de acuerdo en que la reforma se pagara de los fondos municipales, destacando incluso que la repetida representación de la comedia de magia *La estrella de oro* había contribuido al deterioro del tablado, y sugirió que se encargase al carpintero de la Villa bajo la supervisión de Rodrigo. El ente municipal aprobó estas propuestas y el presupuesto de su arquitecto, y ordenó también que se ejecutaran obras en los palcos del Ayuntamiento que se utilizaban para servicio del público, si bien en su confirmación a la Comisión de dos días después no mencionaba nada sobre este particular (AVMS 3-464-29).

Ya en el mes de noviembre, García Luna puso en conocimiento de la Comisión de Espectáculos, “para evitar una desgracia”, que el excusado del escenario se estaba hundiendo. El arquitecto Rodrigo, tras supervisarlo, lo negó, señalando que se encontraba “en seguridad” y que solo necesitaba que se repusiera el solado para evitar la filtración del orín. Añadía que la obra de este baño y el de los superiores debía costearla la propia empresa, por ser de puro aseo y comodidad e importante para la conservación del edificio. La Comisión se mostró conforme y mandó que la sociedad dispusiera inmediatamente su reparación, por ser de las obras contempladas en la cláusula 13 (AVMS 3-464-4).

Por su parte, Francisco Salas, entonces ya único empresario del teatro de la Cruz, pidió en septiembre al Ayuntamiento que se sirviera disponer la construcción de tres filas más de luneta principal en la planta de la luneta de patio. El motivo, según explicaba, es que muchas personas preferían no asistir a la función a pagar por un asiento de categoría inferior, por lo que el exceso de unas no indemnizaba la falta de las otras. Salas obtuvo la autorización con dos condiciones: que la empresa corriera con los gastos, ya que se trataba del tipo de obras no comprendidas en la escritura, y que dejara el terreno que ocuparan en la misma disposición en que se hallaba con anterioridad si así conviniese al concluir el contrato (AVMS 3-464-28; cfr. Thomason, 2005: 133). La reforma se llevó a cabo de inmediato, pues Salas la anunció en una nota en la cartelera del 6 de octubre, pero se construyeron dos filas y no tres, según leemos en la sección de teatros de *El Piloto* de esa fecha, en el número 215 del diario. También se avisaba de

que los billetes de las nuevas localidades se hallarían disponibles desde ese mismo día.

Dos meses después, el alcaide del teatro de la Cruz, Fernando Moral, advirtió de que entraba agua por la ventana de uno de los camerinos por estar roto el canalón. Cuando Juan Francisco Rodrigo fue a inspeccionar la zona, informó a la Comisión de Obras de que varios vertientes de los tejados derramaban a un patio interior de una casa contigua y que los canalones estaban podridos e inutilizados, por lo que el agua bajaba por la pared divisoria de ambas propiedades, metiéndose, en efecto, por las ventanas de los camarines. El arquitecto consideraba indispensable su reposición, así como la reparación del guarnecido de otra pared, desprendido por distinta causa. Estimaba que el coste podía ascender a unos 540 reales (AVMS 3-464-5).

#### 1.4.3. UNA LISTA INTERMINABLE Y TRASLADO AL PÓSITO

Con toda esta lista de reformas, sorprende que el alcaide del teatro del Príncipe, José Agüera, notificara en marzo de 1840 en una carta a la Comisión de Teatros que en el espacio de cinco años no se había hecho obra alguna en el local a causa de haber durado las representaciones hasta el Viernes de Dolores. En dicha misiva, remitía una lista de las más indispensables para ejecutarlas durante la Cuaresma, la cual incluía diversos trabajos de albañilería (recorrido de los tejados por las goteras, en particular el de la casa café; picar y blanquear todos los comunes, el portalón y la entrada a las lunetas principales y al patio; embaldosar la mayor parte de las escaleras, los pasillos, y una y dos piezas), carpintería (reparación de algunas puertas de los palcos, arreglo de toda la planta baja y de los palcos por asientos, revisión de las puertas de entrada al coliseo) y cerrajería (arreglo de la mayor parte de las cerraduras y hacer tres llaves nuevas), más el recorrido de todas las vidrieras de la casa —recuérdese la petición de García Luna seis meses atrás—, la compra de sillas nuevas para los palcos y la restauración de las ya existentes y la apertura de una puerta en medio de la cazuela para evitar los escándalos que ocurrían en esa zona en los días de gran entrada. El arquitecto Ayegui calculó un importe total de 4.716 reales (AVMS 3-464-44).

De todas las mejoras propuestas, tenemos constancia de que se instaló la puerta en la cazuela del teatro del Príncipe. Ante la nueva temporada 1840-41, también se pusieron azulejos en los comunes de los dos coliseos y se colocó un nuevo sumidero en el de la Cruz. Estas obras supusieron una suma de 3.081 reales sin contar con los azulejos, de cuyo pago se responsabilizó el Ayuntamiento. Para que este no tuviera que

asumir ningún coste, se propuso sacar a concurso el contrato para renovar los baños y que la empresa seleccionada cobrara por su utilización (AVMS 3-464-57). Además, en atención a la seguridad, se revisaron las bombas destinadas para los incendios de los teatros (AVMS 3-464-56).

Las obras no solo afectaron a los edificios de los teatros de la Cruz y del Príncipe, sino también a los almacenes de efectos. En los últimos días de 1839, tras un aviso del encargado de los mismos, Juan García Espino, la Comisión de Espectáculos Públicos mandó a sus dueños disponer a la mayor brevedad que se ejecutara el recorrido de los tejados de los tres locales para evitar que las goteras deteriorasen los enseres custodiados. El del principal había sido reparado con anterioridad, pero el arreglo se mostró insuficiente cuando algunos objetos tuvieron que moverse de sitio para que no resultasen dañados (AVMS 3-464-11).

Para lograr un ahorro a los empresarios de treinta mil reales en el alquiler (AVMS 4-5-25), en lugar de llevar los objetos de los otros dos almacenes al central, tal y como había propuesto la Comisión de Hacienda, los de los tres fueron trasladados, entre marzo y junio de 1840, a los salones del Real Pósito de Madrid, de propiedad municipal, los cuales se acondicionaron durante varios meses (desde semanas antes del inicio de la mudanza hasta semanas después): se arreglaron los tejados, se construyeron tabiques en la planta principal para los talleres del pintor y de los carpinteros, se tiraron otros para aprovechar las piezas contiguas de la Contaduría, se levantaron separaciones para colocar los telones y los bastidores, se pusieron vidrieras en las ventanas, se mejoró el embaldosado y se hicieron trabajos de herrería y cerrajería. Las reformas supusieron entre 37.500 y 38.500 reales, más el coste del traslado y de los operarios, pues primero se calcularon en 14.000 reales, después se añadieron otras obras por valor de 18.500 y al final se necesitaron otros cinco o seis mil reales más (AVMS 3-384-22).

### 1.5. LOS DOS PROYECTOS DE REGLAMENTOS DE TEATROS DE 1839

Con fecha del 25 de septiembre de 1839, la Comisión de Espectáculos Públicos, formada en ese momento por el marqués de Peñaflorida, Andrés Taboada y Pedro Miguel de Peiro, remitió al Ayuntamiento de Madrid un proyecto de reglamento general para los teatros del Reino y otro particular para los de Madrid. El Pleno del Consistorio no estudió los borradores hasta el 24 de octubre, pero bastó esta sesión y la del día 31 para que los aprobara solo con ligeras enmiendas. Las correcciones se incorporaron a

los textos el primero de noviembre, y el día 5 de este mes el Consistorio los elevó a la Corona, según figura en los documentos conservados en el Archivo de Villa (AVMS 3-464-18).

En su exposición, la corporación municipal destacaba que los dos reglamentos se fundamentaban en el principio de la ley, en la parte conveniente de los reglamentos vigentes, en el examen de diferentes documentos y en la utilidad pública. Así, se mostraba convencido de que el Gobierno podía proceder a su aprobación sin necesidad de acudir a las Cortes, pues no se había hecho ninguna novedad sustancial que atacara a la ley ni perjudicara derechos legítimamente adquiridos.

En efecto, pese a la profunda crisis que atravesaba la administración de los coliseos principales de la Corte, el borrador del reglamento específico para la Cruz y el Príncipe no aportaba medidas de efecto relativas a los dos asuntos más controvertidos: beneficencia y pensiones de los actores, probablemente por temor a que el Ejecutivo pusiera objeciones y paralizara todo el proyecto. Tampoco la propuesta general contenía modificaciones relevantes, salvo la aclaración de competencias jurídicas y administrativas y la omisión de otra cuestión de plena actualidad en ese momento: la propiedad literaria y la remuneración de las obras de los autores, que sí estaba incluida en el reglamento de 1807. Así, el cambio más destacado es el que observamos con facilidad con la sinopsis de abajo: la significativa reducción del contenido de la normativa elaborada en 1839 con respecto a la puesta en vigor en el año 1807.

## **REGLAMENTO GENERAL DE 1807**

### **TÍTULO PRIMERO**

*De la Dirección y Reforma de Teatros.*

CAPÍTULO I. Del Ayuntamiento de Madrid. [8 artículos]

II. De la Junta de Dirección y Reforma. [9 artículos]

III. Del Corregidor de Madrid. [6 artículos]

IV. De los Caballeros Comisarios Directores. [9 artículos]

V. Del Censor. [5 artículos]

VI. De la Secretaría. [10 artículos]

VII. De las Piezas de los Autores, y su recompensa. [12 artículos]

VIII. De los premios de los Actores y su reforma. [4 artículos]

IX. De los Alcaldes de los Teatros. [4 artículos]

X. Del Escribano de la comisión de Teatros. [3 artículos]

XI. De los Alguaciles. [Un artículo]

XII. De la policía de Teatros. [13 artículos]

XIII. De la Guardia destinada a los Teatros. [2 artículos]

## TÍTULO SEGUNDO.

*De la recaudación y distribución de intereses.*

CAPÍTULO I. De la Contaduría. [10 artículos]

II. De la Tesorería. [Un artículo]

III. Del Administrador. [7 artículos]

IV. De la Junta económica de Actores. [5 artículos]

V. De los encargados o Apoderados de las compañías. [5 artículos]

VI. De la formación de Compañías. [3 artículos]

VII. De los Cobradores y Recibidores de los billetes. [13 artículos]

VIII. De los Compositores de música. [2 artículos]

IX. De las Orquestas. [10 artículos]

X. De las jubilaciones y monte pío. [7 artículos]

XI. Del repartimiento de intereses. [4 artículos]

XII. De las obras pías. [3 artículos]

XIII. De las Decoraciones y Tramoyistas. [2 artículos]

XIV. Del Guardarropa. [7 artículos]

XV. Del Archivo general de Comedias, Tragedias, Óperas, Sainetes y Tonadillas. [7 artículos]

## **BORRADOR DEL AÑO 1839**

Reglamento general para los teatros del reino

[Artículos 1º a 10º]

De los teatros de Madrid

*De las cargas de beneficencia y censos sobre los edificios de los teatros.*

[Artículos 1º y 2º]

*De las jubilaciones*

[Artículos 3º a 22º]

*De los empleados*

[Artículos 23º a 27º]

Los proyectos de reglamento redactados en 1819 y 1821 seguían, en líneas generales, el esquema del aprobado en 1807, pero las progresivas modificaciones en la organización teatral, como la desaparición de la Junta de Dirección y Reforma, la separación del Corregidor de los asuntos relativos a los coliseos, la supresión de la junta económica de actores o los cambios en la formación de compañías derivados de la gestión por parte de empresas, provocaron la eliminación en el borrador de 1839 de varias de las antiguas disposiciones. Otras, como la descripción de las responsabilidades de los alcaides o de los alguaciles, pudieron haberse excluido por considerarse innecesarias al hallarse correctamente reguladas en la práctica. En el caso de los mandatos sobre policía de los teatros, en la propuesta que nos ocupa están incluidos en el artículo segundo del reglamento general.

*El Piloto* no recogió en sus páginas ninguna referencia, por breve que fuera, a los dos borradores redactados por la Comisión del Ayuntamiento, lo que sorprende dado el interés y compromiso que había mostrado con la actividad teatral ante el inicio de la temporada con el posible cierre del coliseo del Príncipe. Además, en los seis años anteriores a 1839 ya se había intentado elaborar un nuevo reglamento de teatros. Primero en 1833, con el Real Decreto del 6 de diciembre, por el que se creaba una Comisión para tal fin, formada por Manuel José Quintana, Francisco Martínez de la Rosa y Alberto Lista (Catalán, 2002: 120); posteriormente, en 1837, Jacinto de Salas y Quiroga recogió, en un folletín de la *Revista Nacional* y con cierta reticencia, la noticia, publicada por el *Eco del Comercio*, de que el secretario del despacho de la Gobernación intentaba presentar a la aprobación de Su Majestad un reglamento de teatros<sup>129</sup>.

Se desconoce la impresión que causaron en el Gobierno los dos borradores de 1839, que nunca llegaron a aprobarse. Sin embargo, los considero imprescindibles para obtener una impresión general de cómo se ordenaba la política teatral en los años del Romanticismo, pese a que apenas tuvieron repercusión en la prensa. Para conocer el contenido de los proyectos del año 1839 y las opiniones que suscitaron entre los profesionales del teatro es imprescindible acudir a *El Entreacto*, que publicó los dos textos (íntegros y de forma idéntica a la que aparecen en el manuscrito conservado en AVMS 3-464-18) en su número 67, del domingo 17 de noviembre de 1839, y dedicó varios artículos a analizar sus disposiciones (días 2, 5, 9 y 16 de enero de 1840), uno de

---

<sup>129</sup> “Si hemos de creer lo que dice el *Eco*”, comentaba el escritor. Número 212, martes 28 de marzo de 1837.



ellos en respuesta a sus lectores (9 de febrero), a cuyas críticas dio cabida en sus páginas (26 y 30 de enero) tras invitar a poetas dramáticos, actores, empresarios y directores de escena a proponer medios de reforma.

#### 1.5.1. EL BORRADOR DE REGLAMENTO GENERAL

##### 1.5.1.1. LA CONFUSIÓN DE COMPETENCIAS

En la nota que la Comisión dirigía al Ayuntamiento junto con el proyecto, recordaba que hacía tiempo que se trataba de la reforma de los teatros y destacaba el nombramiento de una junta con este objeto con entera exclusión del Ayuntamiento. Sin embargo, sus tres miembros consideraban que todo arreglo que no procediese de él podría comprometer los intereses y atribuciones de las corporaciones municipales, motivo por el que sometían el texto a su deliberación, convencidos de los grandes beneficios que produciría y tras haber consultado con personas interesadas en la materia. En las líneas anteriores, recalcaban también el marqués, Taboada y Peiro la “deplorable situación de los teatros, efecto de la confusión y caos en que se encuentra la legislación que a estos asuntos pertenece, y de la contrariedad de las disposiciones gubernativas, en especial las relativas a los Teatros de la corte”.

La explicación de esta afirmación se encuentra en unos párrafos que la Comisión de Espectáculos redactó antes de recoger su propuesta de reglamento general, en los que analizaba todos los antecedentes normativos. La Real Orden de 27 de marzo de 1834 suprimió el destino de juez protector de los teatros del Reino, acordándose que los subdelegados de Fomento en las provincias (posteriormente denominados “jefes políticos”) desempeñarían las atribuciones administrativas que habían correspondido a aquel y que las cuestiones judiciales correspondientes a dichos establecimientos y a los actores se ventilarían en los juzgados ordinarios. En circular del 20 de marzo de 1839, con motivo de la confusión de competencias que solían suscitarse entre los jefes políticos y los ayuntamientos por el silencio que guardaba en este aspecto la ley de 3 de febrero de 1823, se añadió que los consistorios no quedaban privados de la intervención que las leyes les señalaban en la administración económica de los coliseos, en cuanto producían renta al Común, con sujeción en sus providencias al jefe político y a la Diputación provincial en su caso<sup>130</sup>.

La Comisión remarcaba que las dos reales órdenes eran contradictorias y se

---

<sup>130</sup> Esta circular del ministerio de la Gobernación fue publicada por *El Piloto* en su número 29, del sábado 30 de marzo de 1839.

basaban en precedentes inexactos como el silencio de la ley del año 1823, puesto que su artículo 74 sí establecía que “pertenece a los Ayuntamientos desempeñar todos los demás objetos que les están encomendados por las leyes, reglamentos u ordenanzas municipales en todo lo que no se oponga a la presente instrucción”. Dichas leyes otorgaban a las corporaciones municipales la inspección de los teatros, principalmente en Madrid, motivo por el cual el Consistorio tenía una comisión ordinaria<sup>131</sup> de espectáculos públicos que había entendido siempre en los asuntos de teatros. Sin embargo, las incoherencias habían provocado que unas veces el jefe político y otras los Ayuntamientos obraran gubernativamente en esta materia, y ambas autoridades en la persuasión de hacerlo dentro del círculo de sus deberes, sin lograrse el objeto de la circular de 1839.

Tras esta exposición, la Comisión creía “indispensable” que la presidencia de las funciones, la inmediata intervención en la parte gubernativa de la escena y la policía y el mantenimiento del orden público que exigían estos espectáculos estuvieran a cargo de los ayuntamientos, lo que consideraba la base fundamental para el arreglo de los teatros. Argumentaba que por lo general las disposiciones gubernativas eran instantáneas pero que en ocasiones el jefe político se hallaba ausente de la capital o residía en un punto distinto del que estaba el teatro, mientras que los consistorios existían donde había población y, por lo tanto, necesidad de coliseos, y su residencia era “fija e inmutable”. Por este motivo, las corporaciones municipales comprendían mejor los verdaderos intereses del pueblo.

En consecuencia, el artículo segundo del reglamento general establecía que los Ayuntamientos acordarían las reglas que estimasen convenientes tanto para el orden interior y policía de los coliseos como para el que debía observarse para los espectadores durante las representaciones, que debían incluir unas normas generales aparte de las oportunas según las circunstancias locales. El primero recogía, de acuerdo con lo fijado por la Real Orden de 1834, que la empresa de un teatro, bien perteneciera el edificio a una corporación o a un particular o compañía, era un asunto ordinario sujeto a las leyes comunes y tribunales competentes, según procediera de propiedad o arrendamiento y ajuste, o de sociedad que por su naturaleza estuviera sujeta al código y tribunales de comercio.

---

<sup>131</sup> Subrayado este adjetivo en el manuscrito.

#### 1.5.1.2. ORDEN INTERIOR Y POLICÍA DE LOS TEATROS

Volviendo al segundo artículo, este fijaba seis reglas a cumplir por parte de los espectadores: no podían fumar dentro del teatro; no se permitía vender comestibles, caldos, periódicos ni ningún otro objeto dentro del coliseo ni en los accesos; se debía guardar orden y silencio durante las representaciones y en los intermedios, los espectadores tenían que descubrirse mientras estuviera alzado el telón y no podían hablar ni hacer señas a los actores y actrices que se hallaban en las tablas ni a los asistentes de otras localidades; se prohibía colocar los coches y carruajes en las inmediaciones de los teatros si estorbaban el libre tránsito de los que iban a pie, y también arrimarlos a las puertas concluida la función hasta que no se desocupara el teatro; las puertas exteriores del coliseo debían estar abiertas y aseguradas hasta que el público hubiera salido; el alcaide era responsable de que no quedara ninguna luz encendida y de hacer las requisas con la debida escrupulosidad, además de tener preparada la bomba de incendios.

Respecto al orden interior y policía de los teatros, dicho artículo proponía otras seis disposiciones: no permitir la entrada de persona alguna extraña al escenario, ni en las representaciones ni en los ensayos; obligar a los intérpretes que estuviesen de servicio a hallarse en el vestuario una hora antes de la señalada para dar principio a la función, y media hora los que no estuvieran ocupados ese día, debiendo avisar las actrices el punto donde estaban si se exigía su trabajo; no autorizar la entrada de ningún hombre en los camarines de las señoras; que todo actor o actriz no pudiera introducir en el vestuario más que la persona que le acompañara para su servicio; que no se permitiera fumar en el escenario ni la colocación de personas entre bastidores no siendo de las ocupadas en la representación; que todos los billetes excepto los de abono y orden estuvieran a disposición del público en los despachos sin que los encargados de la venta hicieran reserva alguna, no pudiendo aumentarse el precio de las localidades designado en las contratas y anunciado al principio de la temporada.

La mayoría de estas medidas ya aparecían recogidas en el reglamento general de 1807 o en los bandos del Ayuntamiento de Madrid sobre teatros y en las normativas internas de los coliseos principales de la capital, los cuales reproducían, completaban o actualizaban el contenido de aquellas prevenciones genéricas. Las últimas disposiciones municipales de las que existe constancia antes de que el Consistorio elevara el borrador

datan del 30 de abril de 1837<sup>132</sup>. Tan solo diecisiete días antes se había redactado el “Reglamento para el gobierno interior de los teatros de la Cruz y Príncipe de esta Corte”<sup>133</sup>. Las principales pautas de ambos textos eran similares a las previstas en décadas e incluso siglos anteriores<sup>134</sup>. Es lógico pensar que si algún punto de estos dos textos no se incluyó en la propuesta del año 1839 fue por su carácter más particular para los coliseos de Madrid, como las referencias al importe de las multas por infracciones cometidas por los espectadores o por los intérpretes. Si tampoco se trasladaron al borrador específico para la Cruz y el Príncipe fue por la exigencia de dotarle de un carácter intemporal.

Sin embargo, este argumento no sirve para explicar la omisión en la proposición para los teatros del reino de la mención a la reventa de billetes, un delito al que Bretón de los Herreros y Mesonero Romanos dedicaron sendos artículos en 1832 (Álvarez Barrientos, 1996: 138-139) y que todavía preocupaba siete años después, a juzgar por el hecho de que el bando municipal sí preveía multas de cien reales para quien lo cometiera en la Corte, además de la pérdida de las entradas, y por las siguientes palabras de los redactores de *El Piloto*.

Repetidas veces ha sido denunciado por la prensa el escandaloso abuso que en la expedición de los billetes de teatro se tolera, no impidiendo las autoridades el tráfico que hacen los revendedores con notable perjuicio del público. Las órdenes que hasta el presente se han dado han sido desobedecidas, y todavía no ha habido una autoridad que haya sabido hacer respetar sus providencias, y que no haya consentido ser la burla de una turba de holgazanes. Alentados estos con tal incuria, no se contentan ya con la enorme usura con que saquean al público, sino que llega el escándalo hasta a dar monedas falsas en los cambios, como nos consta que ha sucedido en estas últimas noches en el teatro de la Cruz. (*EPI*, 23-4-1839)

Hubo dos normas para los teatros de la capital que no se reflejaron en el

---

<sup>132</sup> De este bando hay seis carteles en el AVMS 2-178-101, cuatro de ellos con el día escrito a mano y los otros dos sin ninguno indicado; otro, con el día a mano, en el AVMS 2-178-107; y uno más, con ese espacio en blanco, en el AVMS 2-476-6, en este último caso junto a dos documentos del año 1802 de cargo del producto de la entrada de dos funciones en el teatro del Príncipe.

<sup>133</sup> Existe un cartel de este reglamento interno en el AVMS 2-178-107; otros cuatro en el AVMS 2-476-5; y tres más en AVMS 3-361-21, dos de ellos con el día indicado a mano y el otro con el día en blanco. El texto completo lo recogen Cotarelo (1997: 728-729) y Arimón (1912: 252-254), quien lo reproduce a continuación del bando municipal al que me refiero en este mismo apartado (pp. 249-252).

<sup>134</sup> Por ejemplo, ya en los años 1615 y 1641 estaba prohibido que entrara en los vestuarios nadie que no fueran los propios actores (Cotarelo: 1904: 627, 633).

proyecto de reglamento general: los actores no podían volver a salir a recibir aplausos sin permiso de la autoridad que presidía la función y ningún hombre podía pararse a la puerta de la cazuela, ni siquiera para esperar a la propia esposa o hermana. El bando de 1837 contemplaba multas de 200 reales de vellón si los intérpretes incumplían la primera orden, la misma cantidad que debían pagar los concurrentes que gritaran o dieran golpes. El aviso sobre las puertas y sobre las responsabilidades de los alcaides no estaba entre las reglas municipales pero sí en el reglamento de 1807, el cual establecía las calles donde debían aparcarse los coches durante la función pero nada sobre el margen de tiempo adecuado para arrimarse a los teatros<sup>135</sup>. El nuevo texto introducía, por lo tanto, una pequeña modificación al especificar que debía hacerse cuando todo el público hubiera salido.

La propuesta también matizaba la prevención sobre la obligación de los intérpretes de presentarse con antelación los días de función expresada en el reglamento de los coliseos de la Cruz y del Príncipe, que mandaba estar en los vestuarios con una hora de antelación tanto a los ocupados en la representación como a los que no lo estaban. Precisaba además descuentos en los salarios de aquellos que se ausentasen de los ensayos sin permiso del director de escena o se retrasaran más de quince minutos, sin perjuicio de dar parte a las autoridades si las circunstancias de la falta así lo exigían, extremo que no se trasladó al texto general de 1839. Tampoco el artículo que regulaba el derecho de las actrices a utilizar el coche, costumbre en los teatros de la Corte, que constaba de tres disposiciones diferentes: este privilegio tenía carácter personal, ya que solo podía extenderse a un acompañante más en el caso de las primeras damas y de las solteras; no se consentía que las artistas pusieran en los carruajes las canastas de sus ropas si incomodaba a sus compañeras; los coches no esperarían en sus respectivas casas más que cinco minutos.

La sexta de las directrices internas de los teatros principales de Madrid designaban el salón de descanso y los camerinos como únicos lugares donde los actores

---

<sup>135</sup> “Los coches entrarán al principio de la Comedia por cualquiera parte para arrimar a los Coliseos; pero apeados sus dueños, los del teatro del Príncipe se colocarán desde la esquina de San Ignacio hasta la plazuela de Matute, y también en la calle del Prado, según conviniese a cada uno cualquiera de dichas calles, pero poniéndose en una sola hilera, y uno detrás de otro según fuesen llegando, arrimando para la salida todos por un mismo lado, a fin de dirigirse a las cuatro calles, y por allí encaminarse a su destino: los de la Cruz seguirán para la entrada la misma regla según por donde viniesen, pero vacíos, se apostarán hacia la plazuela del Ángel, calle de las Carretas y la de Atocha, sin formar tampoco más de una hilera: y para salir arrimando todos por aquel mismo lado, se encaminarán a las cuatro calles, conviniendo que el tráfico de coches y otros carruajes pasajeros durante la Comedia quede libre y expedito para cualquiera lado en ambos Teatros” (Capítulo XII, *De la policía de los Teatros*, Artículo III).

podían fumar, siendo estos los responsables de tomar las prevenciones convenientes para prevenir incendios. En esas zonas o en los asientos decididos por los autores debían permanecer las personas ajenas a la representación o las que tuvieran permiso para entrar en el escenario, según ordenaba el tercer artículo. Este se incumplía con frecuencia pese a su importancia para garantizar el orden y la seguridad, como denunció la Comisión de Espectáculos Públicos en una carta dirigida a las sociedades empresarias de la Cruz y del Príncipe en junio de 1839 con motivo de la infracción de los reglamentos “en unos términos que ya pasan de abusos”. Se refería en concreto al artículo 11º del capítulo XII del año 1807, que establecía que “no entrarán hombres ni mujeres en los vestuarios con pretexto alguno, sea de la clase que fueren, permitiendo solamente en ellos los indispensables a la ejecución de los Dramas, y Criados de Actores”, y al citado del reglamento interior de 1837 (del que acompañaban una copia), en el que se centró en la misiva.

En este sentido, la Comisión recalcaba que la entrada en el escenario “casi puede decirse pública en el día” y que en la mayoría de las ocasiones se producía con el fin de visitar a algún actor. Así, comentaba que los recados urgentes podían llegar a los intérpretes a través de sus familias o de sus compañeros, y pedía a los administradores de ambos coliseos que no hicieran ninguna excepción con la prohibición de meterse en el escenario, ni con la excusa de ser la función nueva ni fingiéndose criado. De lo contrario, separaría al dependiente que no velase por el cumplimiento de esta norma, además de tomar otras medidas que estimase oportunas. En el caso del Príncipe, mandaba que antes de las representaciones se cerrase la puerta de la portería y todas las comunicaciones por las que se pudiera acceder a él. Para que ningún espectador pudiera alegar desconocimiento del reglamento, pedía que se fijara una copia a la entrada de los teatros.

El actor Pedro López, en nombre de sus socios en aquel coliseo, respondió asegurando que todo lo prevenido quedaba ya cumplido en todas sus partes, pero meses después la Comisión se dirigió de nuevo a los empresarios del Príncipe porque desde hacía algún tiempo no se respetaba la orden, en especial en la función del 2 de octubre. Esa noche se representó *La berlina del emigrado*, drama de complicado aparato escénico en la que las consecuencias de no acatarla podrían haber sido especialmente relevantes. Los comisarios, antes de proceder a la averiguación de los hechos, autorizaron a la empresa a adoptar por su cuenta las medidas que creyera necesarias para garantizar su cumplimiento, pero avisaron de que si se repetía el abuso multarían a

los responsables y pedirían la separación del dependiente encargado de vigilar el escenario (AVMS 3-464-20).

Los comisarios de espectáculos públicos estaban autorizados por el reglamento de 1807 para procurar la observancia de las disposiciones sobre la policía de teatros. El borrador de 1839 les mantenía esta responsabilidad y les otorgaba la de la censura de las piezas dramáticas (en consonancia con la propuesta que estaba estudiando el Ayuntamiento de Madrid) y la de velar por el cumplimiento de los bandos en cuanto no concerniera a la presidencia de la función, que correspondía a los alcaldes constitucionales con ayuda de los demás capitulares. Estos podrían establecer turnos en las poblaciones donde los Consistorios lo juzgaran conveniente. Por su parte, los comisarios también se distribuirían la inspección inmediata de los coliseos de la población, teniendo en el que les correspondiera una localidad reservada para su uso. No se reconocería distinción ni fuero alguno para las providencias gubernativas que fueran necesarias. El presidente del teatro podría asegurar a los delincuentes poniéndolos de inmediato a disposición del juez, y también imponer en el acto las multas que la ley designara, competencia que compartiría con el Ayuntamiento y con la Comisión. Si la sanción no se hacía efectiva en el momento, los comisarios y el presidente de la función, salvo que fuera el alcalde, no podrían exigirla sin la autorización del alcalde constitucional. Las diputaciones provinciales y los jefes políticos entenderían en las quejas que elevaran los perjudicados.

Todas estas disposiciones estaban recogidas en los artículos tercero a séptimo. El octavo facultaba a los ayuntamientos propietarios de los edificios para entregar gratuitamente a las empresas los locales, enseres, vestuario y archivo con las garantías necesarias, como venía ocurriendo, y en caso de que no se encontrara arrendatario, el noveno los capacitaba para formar compañías a partido, y solo a sueldo fijo cuando no hubiera otra solución posible. Finalmente, la prevención décima apelaba a la Real Orden de 6 de septiembre de 1835, que daba libertad a los cómicos para formar compañías o hermandades de montepío y socorros recíprocos.

#### 1.5.1.3. LA PROPIEDAD LITERARIA

Una cuestión que se discutía con frecuencia en la prensa de la década de los treinta del siglo XIX era el derecho de los autores dramáticos a la propiedad sobre sus obras, entendido este concepto tanto en el sentido económico de recibir una retribución

justa por su trabajo como en el puramente intelectual de que los textos no fueran modificados sin su consentimiento<sup>136</sup>. Pese a tratarse de un asunto de actualidad en el momento en que se redactó el reglamento de teatros que nos ocupa, dicho derecho no se recogió en el borrador.

En realidad, el derecho a la propiedad literaria estaba contemplado en el reglamento de 1807, pero sus directrices no se cumplían. El primer intento de regularlo tuvo lugar en 1833, con la creación de la comisión formada por Quintana, Martínez de la Rosa y Lista, pero no fue hasta el 5 de mayo de 1837 cuando se promulgó una Real Orden al respecto, fruto de una exposición elevada a la regente María Cristina el 4 de febrero de ese año por los escritores Bretón de los Herreros, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Ochoa y Romero Larrañaga.

Esta Real Orden fue publicada en la sección “Actos Oficiales” del número 8 de *El Porvenir*, del lunes 8 de mayo. En ella se explicaba que algunas leyes de la Novísima Recopilación protegían esta propiedad en general pero que no se habían aplicado en provecho del arte dramático debido al “espíritu de ignorancia y preocupación” que consideraba el teatro “como una condescendencia necesaria que le era repugnante”, por lo que se admitía que el derecho de propiedad de los escritores dramáticos se hallaba todavía desatendido.

El texto se hacía eco de la principal queja de los escritores: las obras que se representaban en algún teatro se veían frecuentemente reproducidas en los demás de la Península, aconteciendo a veces que aparecían también en escena las que solo se imprimían, sin preceder permiso ni aun noticia de su autor, y acaso contra su voluntad. Esta práctica –proseguía la Real Orden– no solo disminuía el justo producto de su trabajo, sino que provocaba que sus piezas se representasen desfiguradas por la infidelidad de las copias furtivas.

Reconocía la regente que era necesario desterrar este abuso, por lo que había resuelto que el ministerio de Gobernación formara un proyecto de ley que declarase, deslindase y afianzase los derechos respectivos de la propiedad literaria para presentarlo a la deliberación de las Cortes. Mientras el citado proyecto de ley no se discutiera y aprobara, María Cristina había resuelto también que las obras dramáticas, “como toda propiedad”, estuvieran bajo la inmediata protección de las autoridades, y que “en

---

<sup>136</sup> Para profundizar en este tema, es imprescindible la lectura del libro *The Stages of Property: Copyrighting Theatre in Spain* (2007), de Lisa Surwillo. También lo han tratado Martínez Martín (2011), Gregorio C. Martín (1996) y Rogers (1934).



ningún teatro se podrá en adelante representar una obra dramática, aun cuando estuviere impresa o se hubiere representado en otro u otros, sin que preceda el permiso de su autor o dueño propietario”.

Los redactores del diario de Juan Donoso Cortés, en un editorial publicado en el número 10, clamaron que era tiempo de que el Ejecutivo “echara una mirada de compasión sobre este importante ramo de nuestra literatura, y de que diera una providencia justa para proteger una propiedad tan sagrada como otra cualquiera”, a la vez que felicitaron al ministro por la orden, la cual se mostraban convencidos de que serviría de estímulo a los autores que se esforzaban por reanimar nuestra escena.

Además, revelaba *El Porvenir* que se había nombrado una comisión de personas ilustradas para que informase a la regente sobre los mejores medios de fomentar el teatro<sup>137</sup>. Por si les interesaba, ofrecían un resumen de lo que pagaban los diferentes teatros de Francia a los autores dramáticos, conforme al arreglo hecho por la comisión de escritores dramáticos con los empresarios. En este sentido, explicaban que Beaumarchais, secundado por Mercier y otros literatos, obtuvo de la Asamblea Constituyente la libertad de los teatros y la obligación de que todos debiesen tratar con los autores antes de representar sus piezas, lo que después se perfeccionó con el acuerdo sobre tarifas.

Así, en el editorial se especificaban las cantidades que la Academia Real de Música, el teatro Francés, el de la Ópera Cómica, los teatros de *vaudevilles* y de los arrabales, el del Panteón y el de las *Folies Dramatiques* abonaban a los músicos, poetas y dramaturgos. También aclaraba el periódico que los teatros de los departamentos estaban divididos en cinco clases, comprendiendo la primera los de las ciudades grandes como Lyon, Burdeos, Marsella, Ruan, etc..

Destacaban los redactores el beneficio que este sistema producía a los escritores frente a “la miserable retribución que actualmente reciben los nuestros”, diferencia que resaltaban a través de dos anécdotas:

En Francia hace pocos años exclamó un ministro al saber lo que producían a los autores sus obras literarias: “Si lo hubiera sabido, cuando estaba haciendo mi pasantía en casa de un escribano, hubiera compuesto *Vaudevilles* los domingos”. En España puede suceder a los autores dramáticos lo que publicaron los papeles ingleses, de uno que se había presentado en las calles de Londres,

---

<sup>137</sup> Estaba formada por Bretón de los Herreros, Gil y Zárate y Martínez de la Rosa (Surwillo, 2007: 55).

con un letrado que decía: “Un autor de más de cien piezas de teatro se ve precisado a implorar la humanidad de sus conciudadanos”. (EPo, 10-5-1837)

Antes de concluir el artículo, apuntaban desde *El Porvenir* que la comisión de literatos francesa aportaba otras ventajas, como que todos los autores dejaban la mitad de sus ganancias, de modo que se aseguraban una subsistencia para la vejez. Esperaban los colaboradores que se aprobase un proyecto de ley que asegurara la propiedad literaria de un modo estable, y que contribuyera a reanimar a los jóvenes escritores.

Sin embargo, estas esperanzas se vieron frustradas. Por un lado, no se aprobó ningún proyecto al respecto. Por otro, el incumplimiento reiterado de la Real Orden de 1837 llevó a dictar una nueva dos años después, el 8 de abril de 1839, la cual también se difundió íntegra en las páginas de *El Piloto* (en la “Sección oficial” del número 47, del día 17 de ese mes). En esta ocasión, Donoso Cortés y su equipo no hicieron ninguna valoración del texto, pero éste se insertó en primera página.

El origen de esta segunda norma fue la queja que el popular editor de obras de teatro Manuel Delgado, en representación de los escritores dramáticos de la corte, había elevado a la reina gobernadora el 27 de febrero, en la cual hacía presente que muchos empresarios y compañías ejecutaban en sus teatros las obras de aquellos sin su consentimiento. Su Majestad, considerando que el derecho de propiedad literaria era legítimo, se sirvió mandar que se observasen cuatro disposiciones.

La primera de ellas responsabilizaba a los jefes políticos y a los alcaldes de la observancia de la Real Orden de 1837. La segunda les encargaba ordenar a los censores el examen de las obras dramáticas, de manera que no dieran pase a ninguna que no fuese acompañada de un documento que acreditase que el autor o su apoderado habían concedido el correspondiente permiso para ser puesta en escena. La tercera disposición preveía que los jefes políticos y los alcaldes mandarían suspender de inmediato la representación si el autor de la obra o su apoderado presentaban queja por no haber otorgado dicho permiso, e incluso sin necesidad de queja en caso de tener constancia de que semejante permiso no existía. Por último, se establecía que las mismas autoridades procederían con arreglo a las leyes contra los empresarios y directores o autores de las compañías que faltasen a lo prevenido dos años atrás, o que para eludirlo alterasen en los anuncios los títulos de las obras dramáticas.

Otra Real Orden publicada por *El Piloto* demuestra que la Corona y el Gobierno

también reconocieron a los músicos sus derechos como autores. La circular, fechada el 9 de mayo de 1839 y publicada en el diario el día 24, manifestaba que varios profesores de música habían hecho presente a María Cristina la necesidad de una disposición que amparase la propiedad de las obras originales de su arte, las cuales solían, sin permiso de los autores, grabarse y representarse en los teatros. La regente entendía que las producciones de esta clase merecían igual protección que las literarias, por ser todas “fruto de la imaginación y del entendimiento”, por lo que se sirvió declarar que todas las disposiciones vigentes con respecto a la impresión de los escritos se hicieran extensivas al grabado de las composiciones de música.

## 1.5.2. EL BORRADOR PARA LOS TEATROS DE MADRID

### 1.5.2.1. LAS CARGAS DE BENEFICENCIA

En la exposición a la reina gobernadora que se adjuntaba al borrador del reglamento, el Ayuntamiento de la capital remarcaba que “público y notorio es el estado decadente de los teatros y especialmente los de la Corte”, recordaba que la situación había llegado a tal punto que el del Príncipe no pudo abrirse al tiempo acostumbrado en esa temporada y subrayaba que las sociedades artísticas que tomaron los coliseos no podían cubrir enteramente las cargas, con grave perjuicio de los establecimientos piadosos y de “infinitos” interesados en los productos. El Consistorio consideraba la subrogación de las cargas de beneficencia como primera base para el arreglo de los teatros, pero admitía que esa medida no estaba a su alcance, por lo que procuraba contribuir con la desaparición de otras trabas perjudiciales también para la prosperidad de estos espectáculos. Este objetivo, la antigüedad de los reglamentos existentes, la consiguiente caída en desuso de sus mandatos y de los bandos posteriores y la confusión de competencias hacían necesario la formación de un reglamento general de teatros y también uno especial para los de la capital, en atención a encontrarse en un “caso especial” y con el fin de libertarlos con el tiempo de todo tipo de gravámenes respetando derechos existentes para igualarlos a los del resto del país. La Comisión de Espectáculos Públicos, en su examen de motivos previo al borrador específico para Madrid, incidía en esta “organización y régimen particular” y aclaraba que sus teatros debían adoptar además los principios generales para el resto de los del reino.

De nuevo se presentaban las tasas de beneficencia como un obstáculo para la reforma teatral y como un lastre para las finanzas de las empresas de la Cruz y del

Príncipe, más cuando habían supuesto el principal escollo para la adjudicación de estos coliseos ante la temporada 1839-40, motivo por el que el Ayuntamiento había decidido asumirlas durante ese año cómico. Sin embargo, los miembros de la Comisión de Espectáculos, en vista del fracaso de las peticiones del empresario Luis María Pastor en junio de 1838 y del propio Consistorio de la capital en febrero de 1839 para que la Corona eximiera a los dos locales de esta contribución, procedió con prudencia y no incluyó en la redacción del borrador mención alguna a emprender gestiones encaminadas a tal fin, a diferencia del texto del año 1807. El artículo primero, denominado “De las cargas de beneficencia y censos sobre los edificios de los teatros”, se limitaba a especificar las cantidades con las que estos contribuían:

A la casa Galera, 8 mrs. por billete personal.

Al hospicio [Casa Nacional de Beneficencia], 4 mrs. por persona.

A la Inclusa [Colegio de las Niñas de la Paz], 22.000 rs. anuales.

Al Hospital del Buen Suceso, 19.000 rs. anuales.

Al Hospital de San Juan de Dios [Antón Martín], 15 rs. por representación.

#### CENSOS.

*Contra el del Príncipe.*

*Réditos anuales*

Uno perteneciente al vínculo que fundó don José Gómez La Madrid<sup>138</sup> 2.200<sup>139</sup>

Otros censos reunidos correspondientes al mayorazgo que fundó

don Jerónimo Pegueu y su mujer<sup>140</sup> ..... 2.380 33

Otro perteneciente al Hospital General..... 13.200

Otro a favor de las memorias de don Andrés Martín de Navarrete..... 543 4

*Contra el de la Cruz.*

Otro a favor del mayorazgo de D. Antonio Ortiz de Zárate<sup>141</sup> ..... 1.266 16

Otro a favor del Excelentísimo señor duque de Berwick y Alba por  
valor de las piezas y terrenos cedidos para

<sup>138</sup> En *El Entreacto* leemos “La Maorid”, pero en el manuscrito del reglamento y en el pliego de condiciones para el contrato de la temporada 1840-41 (AVMS 4-5-25) aparece “La Madrid”.

<sup>139</sup> La primera cifra son los reales de vellón; la segunda, los maravedís.

<sup>140</sup> En el borrador del reglamento aparece “Pegenen” y en el pliego “Pegen”. Al no estar claro qué apellido se corresponde con el real, dejo en este caso la forma que aparece en *El Entreacto*.

<sup>141</sup> Se trata del censo del solar de la calle del Gato al que hice referencia arriba, de acuerdo con los documentos aportados por Thomason (2005: 142).

Por su parte, el artículo segundo contemplaba la posibilidad de que los empresarios de los teatros negociaran con los establecimientos píos un ajuste por un tanto alzado, método que se aplicaba a la Galera, o cobrar de forma diaria o semanal según el número de entradas que resultaran de los asientos de la administración. En cualquiera de los dos casos, de ningún modo se podría obstaculizar el libre despacho de billetes.

Los censos se consideraban cargas contra los edificios y no contra los productos de las entradas de las funciones, por lo que tradicionalmente su pago no fue responsabilidad de los empresarios sino del Ayuntamiento. Sin embargo, al contrario de lo que señala Carrière (1980: 119), no siempre se sufragaron con los fondos municipales. En la contrata del año 1840-41, se obligaba a la empresa de los teatros a satisfacer los censos y a abonar “el alquiler de las Casas o localidades accesorias al teatro que tome o se hallen incorporadas bien para oficinas o cualquier otro objeto”, el cual también había sido competencia del Gobierno municipal hasta ese momento (AVMS 4-5-25). Así, la Comisión de Espectáculos no se limitó a proponer la idea en el borrador del reglamento, sino que la llevó a la práctica apenas tuvo oportunidad.

Centrándonos en las cargas de beneficencia, las consignaciones reflejadas en el proyecto fueron las mismas desde 1834 hasta por lo menos la temporada 1840-41 incluida (AVMS 4-5-25) y son similares a las que se aplicaban en la década de los veinte<sup>143</sup>. Respecto al reglamento general de 1807, se añadió la ayuda a la Galera, establecida en 1816 (AVMS 3-464-38); se mantuvieron las cantidades destinadas al hospicio y la Inclusa, y se elevó la correspondiente al hospital de San Juan de Dios. El donativo para el Buen Suceso pasó de ser de un tanto por entrada a ajustarse para un año, por lo que es difícil calcular si sufrió alguna modificación sustancial<sup>144</sup>. Todas estas

---

<sup>142</sup> Este censo no se incluyó, por olvido, en la primera redacción del borrador.

<sup>143</sup> En el año 1821, los teatros de la Cruz y del Príncipe aportaban 70.290 reales al establecimiento de la Galera, 33.000 al hospicio, 22.000 reales al colegio de las Niñas de la Paz, 19.670 al hospital del Buen Suceso y otros tantos al de Antón Martín, según un informe que el Ayuntamiento de Madrid presentó a las Cortes (p. 12). En la temporada 1832-33, el pago establecido para la Galera y el Hospicio eran idénticos a los recogidos en el borrador del reglamento de 1839 (Martín, 2009: 104).

<sup>144</sup> En todos los casos cambió la moneda en la que estaban expresadas las cantidades. En el caso de la Inclusa, se señalaban 2.000 ducados, moneda cuyo valor era el de 11 reales de vellón. En el del hospicio, se hablaba de un cuarto por entrada, moneda equivalente a cuatro maravedís. Respecto a los hospitales del

ayudas suponían más de cien mil reales anuales, de acuerdo con el texto. En julio y agosto de 1838, en dos informes al Ayuntamiento en apoyo de la solicitud de Pastor a la Corona, la Comisión calculó que su pago ascendía “a ocho o nueve mil duros anuales” para las arcas de la administración teatral (AVMS 3-464-3), es decir, entre 160.000 y 180.000 reales cada año cómico. El Ayuntamiento, en su exposición a Su Majestad del 16 de febrero de 1839, señaló, también de forma aproximada, una cifra inferior pese a tratarse de la misma temporada: 140.000 reales anuales (AVMS 3-464-37)<sup>145</sup>. Estas cantidades se redujeron a un total de 88. 412 reales con 9 maravedís en el siguiente año cómico, el de 1839-40, cuando el Ayuntamiento asumió estas cargas y negoció con los establecimientos una rebaja en los donativos para esa temporada (AVMS 3-464-38).

#### 1.5.2.1.1. LA REBAJA PACTADA PARA 1839-1840

La importante crisis económica de nuestros teatros hacía imposible que las dos sociedades de artistas fueran capaces de afrontar las consignaciones habituales. Pero el ente tampoco habría podido responder por ellas durante mucho tiempo, más si tenemos en cuenta que las propias empresas de la Cruz y del Príncipe tenían que ceder al Consistorio un tanto por representación a cambio de que este satisficiera mensualmente las correspondientes cargas. Pero la contrata de ese año no contemplaba la obligación de representación diaria, e iba a resultar imposible cubrir aquellas en su totalidad con la parte del producto de las que estaban previstas. Para romper esta especie de círculo vicioso, una vez rechazada por parte de María Cristina la petición del Gobierno municipal, solo quedaba una opción, sugerida por la Comisión: pactar con las diferentes instituciones un descuento de los fondos que cada uno había de percibir en 1839-40, lo cual fue aceptado por el Consistorio, que el 12 de abril facultó a los comisarios para la tarea previa petición de estos.

En la noche del día 22, un encargado de la Junta de Damas de Honor y Mérito<sup>146</sup>, organismo encargado de la atención y vigilancia de la Inclusa, se presentó

---

Buen Suceso y de San Juan de Dios, se indicaba un ochavo por persona, moneda equivalente a dos maravedís.

<sup>145</sup> En el año cómico 1838-1839, se abonó a la Casa Nacional de la Galera un total de 43.629 reales con 22 maravedís y al Hospicio una suma de 21.814 reales con 28 maravedís, según certificación del contador del teatro del Príncipe, José Montoro, con fecha del 17 de mayo de 1839 (AVMS 3-464-38).

<sup>146</sup> Esta entidad sin ánimo de lucro fue fundada en 1787 en virtud de una Real Orden de Carlos III, convirtiéndose en la primera asociación de mujeres de España. Continúa su actividad en la actualidad ([www.juntadedamas.org](http://www.juntadedamas.org)).

ante la Comisión para reclamar la posesión del palco bajo del teatro del Príncipe, con el pretexto de no tener noticia de las disposiciones del Ayuntamiento sobre el particular. Para entender esta petición, debemos remontarnos a una Real Orden de 1º de marzo de 1834 que atribuyó al Gobierno municipal la presidencia de las funciones, hasta entonces responsabilidad de los Alcaldes de la Casa y Corte. Estos ocupaban en cada coliseo el palco bajo contiguo a la cazuela, pero el Consistorio decidió presidir desde uno de los dos palcos principales que utilizaba en cada teatro y destinar a los fondos públicos los productos de los palcos liberados, una vez restado su importe de los 135.000 reales anuales que entonces entregaba el Consistorio al empresario, a quien se le habían arrendado los edificios sin esas localidades. María Cristina aprobó el traslado de la presidencia, pero por otra Real Orden de 23 de marzo mandó que el producto de uno de los palcos bajos quedara a beneficio de la Inclusa y el del otro para promover la enseñanza primaria gratuita (AVMS 2-479-11). Sin embargo, las dificultades para adjudicar los teatros en la temporada 1839-1840 llevaron al Ayuntamiento a ceder los dos palcos bajos a los empresarios. Ya indicamos que la decisión fue tomada ante la subasta del 26 de enero, pero en efecto no se incluyó en el pliego de condiciones ni en el texto de la contrata.

La Comisión de Espectáculos Públicos comunicó por carta el día 23 a la presidenta de la Junta de Damas la resolución de la corporación, sin dejar de reconocer el desfaldo que suponía para la beneficencia. Así, opinaba que a la Inclusa debía señalársele otra cantidad que sustituyera a la anterior limosna o socorrerla con algún equivalente que le fuera más útil y menos incómodo que la expedición de los palcos. Esta era la intención del Ayuntamiento, pero sus ocupaciones y el carecer todavía de los datos necesarios para fijarlo habían impedido zanjar el asunto. Andrés Taboada y Pedro Miguel de Peiro se referían a “los dos establecimientos interesados” sin especificar cuál era el otro, el consagrado a la enseñanza.

También con fecha del 23 de abril, los dos comisarios pusieron en conocimiento del presidente y de los individuos de la Junta Municipal de Beneficencia la necesidad de reducir este tipo de cargas. Ya el 11 de mayo, los comisarios se dirigieron por carta a la corporación municipal para informarle sobre la reunión con dos de los miembros de la Junta, Juan José Gil y Francisco Javier de Bringas. Ambas partes acordaron una rebaja en las consignaciones al Hospicio, la Inclusa y el Hospital de San Juan de Dios, las instituciones que estaban a su cargo, de la forma siguiente: una tercera parte en las cargas de cuota fija sobre billete (hospicio y hospital), tomando por base la que

resultaba por representación en el año cómico anterior, y una quinta parte en las de cuota fija por año o por representación (inclusa)<sup>147</sup>.

La corporación municipal notificó este acuerdo ese mismo día<sup>148</sup> al decano de la Audiencia Territorial de la Corte, Francisco Crespo Rascón, con objeto de conseguir una reducción también en los establecimientos que estaban bajo su cuidado, en este caso la Casa Corrección Vulgo de la Galera. El decano pasó el oficio a informe del tesorero de la institución, quien le previno el 18 de mayo de la imposibilidad en que se hallaba esta de hacer rebaja alguna del producto que dieran las representaciones en los dos teatros, pues su total no cubriría ni dos terceras partes de los ingresos que debía tener, y ya tenía dificultades para mantener a todas las reclusas. Rascón, en una carta fechada dos días después, únicamente añadió al respecto que la Galera no contaba con otros arbitrios y que, por lo tanto, no podía acceder a los deseos del Ayuntamiento. Este insistió en su petición el día 24, pero el decano regente alegó, además de la situación penosa en la que se encontraba la institución, que no estaba facultado para decidir la reducción, pues era un fondo concedido por una Real Orden<sup>149</sup>.

Los comisarios informaron al Ayuntamiento de todas estas gestiones el 1 de junio. Todavía quedaba por negociar la rebaja del Hospital del Buen Suceso, pero la urgencia de entregar alguna cantidad para las pensiones de los actores llevó a Andrés Taboada y Pedro Miguel de Peiro a arreglar una distribución y proponer que el saldo resultante se entregase al apoderado de los jubilados, Elías Norén. De acuerdo con sus

---

<sup>147</sup> Al estar arrendados los dos teatros por sociedades diferentes, el montante de las ayudas para la Inclusa y el Hospital del Buen Suceso se había repartido a partes iguales, por lo que inicialmente el Ayuntamiento debía abonar en sustitución de cada empresa 11.000 y 9.500 reales al año, respectivamente, que suman los 22.000 y los 19.000 reales estipulados tradicionalmente.

<sup>148</sup> La misiva está fechada el 11 de abril de 1839, lo cual indica un error, pues la comunicación sobre el acuerdo al que se hace referencia es del 11 de mayo.

<sup>149</sup> En su exposición, el tesorero de la Galera explicaba que el origen de esta ayuda estaba en octubre de 1816, cuando Su Majestad se sirvió mandar que se recargasen con un cuartillo de real cada entrada en los dos teatros de la capital, siendo su producto exclusivamente para la restauración de la Galera y la manutención de sus reclusas. El cobro comenzó por medio de un ajuste alzado, hecho con las compañías cómicas, de 106 reales por cada representación, cantidad que se mantuvo sin ninguna alteración sustancial hasta mayo de 1823. El Ayuntamiento que entró a regir arrendó los coliseos de la Cruz y del Príncipe olvidándose del derecho que tenía la Galera de percibir ya los 106 reales y medio por representación o ya los que produjese según las entradas, y la privaron de los productos de igual año y del siguiente. En 1825, las compañías ofrecieron dos terceras partes de los 106,5 reales, por lo que la institución se encargó ella misma de la recaudación, con un aumento de los ingresos de cinco a seis mil reales anuales durante dos años. Al enterarse las compañías del gravamen que sufrían, volvieron a recaudar la cuota ellas mismas. Entre 1829 y 1833, se hizo un ajuste alzado por 60.000 reales en cada año cómico. En 1834 y 1835, esta cifra aumentó hasta los 66.000 reales. En 1837 y 1838, administrado el arbitrio por el propio tesorero, se produjo una cuarta parte más de lo que la empresa ofrecía. En la temporada 1838-1839, correspondió a la Galera en cada una de las representaciones 109 reales con 3 maravedís, después de abonar a los cobradores de los teatros el diez por ciento de recaudación. En la de 1839-1840, el ajuste fue de 106 reales con 17 maravedís.



cálculos, los productos de los teatros de la Cruz y del Príncipe entre el 31 de marzo y el 31 de mayo ascendían a 33.400 reales de vellón, de los que 15.620 reales con 31 maravedís correspondían a los establecimientos de beneficencia y el resto (17.779 reales con 3 maravedís) iría para los intérpretes<sup>150</sup>. El reparto obtuvo el visto bueno del Gobierno municipal el 4 de ese mes, mientras que el día 12 se decidió que quedaran retenidas en la tesorería las cantidades destinadas al hospital hasta que se produjera el acuerdo. Este tuvo lugar el 15 de julio tras un encuentro con Pedro Sebastián Bravo, el tesorero y representante de la institución, con el que se pactó una reducción de la quinta parte sobre la consignación, la misma que se había determinado para la Inclusa. A principios de agosto se ordenó que se librasen las cantidades de julio y las que estaban retenidas desde el 31 de marzo, restándose del total ese quinto, que se distribuyeron entre los jubilados (AVMS 3-464-38).

#### 1.5.2.1.2. LOS PALCOS CEDIDOS PARA BENEFICENCIA

Para compensar la pérdida de estos asientos y la rebaja sobre las consignaciones tradicionales, el Ayuntamiento decidió destinar a beneficencia el producto de los dos palcos de la Villa de cada teatro, liberados por el traslado de la presidencia al palco real, el cual fue aprobado el 17 de agosto de 1839 y comunicado a Su Majestad el día 20. En su informe, los comisarios Taboada y De Peiro proponían cederlo al asilo de mendicidad de San Bernardino, pero este nombre aparece tachado y escrito encima con otra caligrafía el de la Junta Municipal de Beneficencia, a cuyo presidente se informó de la resolución el 21 de agosto. Cinco días después, el vocal secretario de la Junta, el marqués del Socorro, agradeció la iniciativa en una carta, en la que manifestaba que las cantidades recaudadas se distribuirían a los diversos establecimientos en proporción de sus respectivas necesidades (AVMS 3-464-5).

La sociedad dramática del teatro del Príncipe insertó un texto el 29 de agosto, coincidiendo con la representación en la que se verificó el traslado de la presidencia, sobre la decisión que había tomado el Ayuntamiento de la capital. Además, revelaba un dato que no aparece recogido en los documentos del Archivo de Villa, y es que los palcos que habían pertenecido a la corporación se distribuyeron cada uno en “once

---

<sup>150</sup> En el expediente sobre las rebajas en las cargas de beneficencia, el AVMS 3-464-38, se conservan todos los cálculos de los productos de las funciones entre marzo de 1839 y febrero de 1840, indicándose también las cantidades destinadas a obras pías.

cómodos asientos almohadillados”. También se anunciaba la salida a la venta de los nuevos billetes, disponibles en los despachos ordinarios<sup>151</sup>.

No recogió estos pormenores la cartelera de *El Piloto* del día 29, pero sí el programa de esta primera función en que los palcos quedaron liberados, la cual, curiosamente, se dispuso a beneficio del asilo de mendicidad de San Bernardino, la institución en que la Comisión de Espectáculos pensó inicialmente para ceder los productos de esas localidades. La velada comenzó a las ocho de la noche con una sinfonía, siguió con el estreno de la comedia *Salvoisy o El enamorado de una reina*, las boleras del Bajelito y la comedia *La solterona*, y concluyó con la tragedia *Manolo*. En la víspera, el diario avisaba de que los billetes se despacharían ese día 28 en el saloncillo del piso principal del teatro del Príncipe por los señores comisionados del Consistorio, desde las diez hasta las dos de la tarde y desde las siete a las diez de la noche, publicándose el producto de la función y anotándose los nombres o iniciales de los sujetos que contribuyesen con donativos, que irían destinados a construir cajones para la feria que iba a celebrarse en la Plaza de la Constitución (la Plaza Mayor).

Poco más de un mes antes, el 27 de julio, el ente municipal había aprobado la ejecución de la representación y facultado a los comisarios de la institución para que la dispusieran del modo y en la época más conveniente, después de que estos pidieran permiso al Ayuntamiento para ejecutar una función dramática en el del Príncipe a beneficio del asilo, con aplicación de los productos al fin descrito en las carteleras. El día 25 del mes siguiente, los comisarios se dirigieron al Mayordomo mayor de su Majestad, el conde de Santa Coloma, para rogarle que ésta les honrara con su presencia y remitirle el programa de la velada. Además, consiguieron que María Cristina les recibiera el día antes del evento a las ocho y media de la noche. Sin embargo, la venta de entradas no fue tan bien como esperaban los comisarios de San Bernardino, lo que ellos achacaban a “un olvido de las personas invitadas y demás bienhechores del mismo, siendo tan notorio su patriotismo y beneficencia”. Así, decidieron que la venta de los asientos más preferidos continuase en el saloncillo del coliseo el mismo día de la función de diez a dos, expidiéndose los demás billetes en los despachos ordinarios. Parece que la medida fue efectiva, pues la función dio un producto de 9.975 reales con 22 maravedís. Si descontamos los 3.880 reales con 18 maravedís de gastos, resulta que a San Bernardino le correspondieron 6.095 reales con 4 maravedís (AVMS 2-481-1).

---

<sup>151</sup> *Diario de Madrid*, número 1.616, jueves 29 de agosto de 1839.

El palco central volvió a los reyes a finales de diciembre debido al enfrentamiento entre María Cristina y el Consistorio por haber procedido éste sin el competente permiso real (cfr. Carrière, 1981 y Ballesteros Dorado, 2012: I, 93-96), el cual el propio Ayuntamiento advirtió a Luis María Pastor que necesitaba cuando le sugirió la misma medida (AVMS 2-481-11). La revocación del traslado –efectuado en el coliseo del Príncipe pero no en el de la Cruz- se comunicó a la Junta de Beneficencia el último día del año, destacando que resuelto el asunto de lo que debía abonarse a los actores jubilados, sus viudas y huérfanos, las empresas sucesivas tendrían un margen mayor para satisfacer el pago completo de las cargas por obras pías (AVMS 3-464-5).

*El Piloto* se hizo eco de la polémica entre la Corona y la corporación municipal con varias semanas de retraso, a través de un texto del periódico *La Prensa*, el cual insertó íntegro en su número 324, del jueves 23 de enero de 1840. Con absoluta ironía, la cual denotaba su rechazo al proceder de los antiguos concejales, los redactores recordaban los orígenes del asunto y explicaban que el palco estaba de nuevo cerrado. “Diéronle, pues, ocupación, y dijeron: *aquí me siento*, resolución hidalga; resolución hidalga, caballerosa y llena de delicadeza hacia la augusta persona de S.M., como todo el mundo conoce”, comentaban los periodistas, que destacaban que “el Ayuntamiento saliente ha dado al entrante con la puerta del palco en los hocicos, como quien dice: *nosotros hemos usufructuado ya los asientos, y supuesto que nuestra misión concejal está acabada, cerremos el palco, que para nada nos puede servir*”. Además, afeaban a los nuevos miembros que no hubiesen comunicado a la regente que el palco estaba a su disposición otra vez para “lavar el pecado cometido por el ayuntamiento saliente”.

Pese a estos antecedentes, en febrero la Comisión propuso una reforma en el palco de la Reina de ambos teatros, relacionada con la beneficencia. El ente le había encargado que buscara un medio de suprimir, sin gravamen de los fondos municipales, los ocho maravedís por persona que llevaban de recargo los billetes y que iban destinados a la Galera, con el fin de evitar al público la incomodidad de este pico en el pago de cada entrada. La solución que ofreció fue ceder en cada coliseo uno de los dos palcos laterales (el izquierdo) que utilizaba el Ayuntamiento para el público y, como “ha visto practicarse en otros países constitucionales”, levantar dos tabiques móviles para hacer tres palcos principales del espacio de seis que ocupaba el central. De esta manera, podían separarse los tabiques y dejar el gran palco de la Familia Real en su estado original si esta decidía asistir a alguna función. Los comisarios, en ese momento Dámaso de Sancho, el conde de los Corbos y Ángel Iznardi, aseguraban que el cambio

produciría una cantidad mayor que el importe de la carga que se quería suprimir.

La idea fue rechazada por diecinueve votos en contra y seis a favor, por lo que se mantuvo el recargo para la Galera. Al final del acta de la votación, se especificó que quedaban vigentes con relación a la contrata las cargas llamadas “de justicia”, es decir, las de beneficencia, a excepción de los 19.000 reales para el Buen Suceso, “en compensación de los que se aumentan hasta 30.000 reales los 10.000 ofrecidos por la empresa para el pago de almacenes, sin perjuicio de la ventaja que pueda lograrse en esta parte” (AVMS 3-464-5). En efecto, el pliego de condiciones firmado finalmente por Francisco Salas y sus socios para el arriendo de los teatros durante el año cómico 1840-1841 no incluía la consignación al hospital pero sí estos 30.000 reales en concepto de alquiler de almacenes (AVMS 4-5-25). Sin embargo, ya se estaba discutiendo el traslado de los enseres al Pósito, que ahorraría un capital considerable a los nuevos empresarios (AVMS 3-384-22). Nada más se concretaba sobre el acuerdo con el Buen Suceso, pero todo parece indicar que la intención era destinar el dinero ahorrado a la institución, entendemos que para compensar la rebaja en la consignación de la temporada anterior. Cabría preguntarse por qué se tuvo esta deferencia con el hospital y no con el resto de establecimientos de obras pías.

Los coliseos de la Cruz y del Príncipe tuvieron que seguir satisfaciendo las cargas de beneficencia hasta febrero de 1854, cuarenta y siete años después de que el reglamento general de teatros de 1807 previera su desaparición. En esa fecha, una Real Orden les relevó de esta responsabilidad “por haber cesado las causas que se tuvieron presentes al imponerlas y exigirlo así los progresos de la civilización” (Carrière, 1980: 140-141).

#### 1.5.2.2. LAS JUBILACIONES: OTRA CARGA CONFLICTIVA

En el texto introductorio al borrador para el reglamento de los teatros de Madrid, la Comisión destacaba que el privilegio de las jubilaciones (nótese que utilizaba la palabra “privilegio” y no “derecho”) contaba con tantos incidentes que sería necesario “un tratado especial muy voluminoso” para presentarlas y aun así no habría “completa seguridad” de haberlas comprendido. Eran proféticas las palabras de los comisarios, pues semanas después tuvieron que redactar su *Informe al Escmo. [sic] Ayuntamiento Constitucional de Madrid, de su Comisión de Espectáculos Públicos en el asunto de jubilados, viudas y huérfanos de los Cómicos* para aclarar la asignación que

correspondía al colectivo y defenderse de una demanda interpuesta contra el Consistorio por su apoderado, Elías Norén. Esta memoria, que recoge todas las disposiciones sobre las pensiones dictadas hasta ese momento, ha sido ampliamente estudiada por Carrière (1980), quien ha explicado en qué consistía el pleito de Norén contra el ente municipal. Aquí me centraré en los pormenores de la polémica basándome en algunos documentos del Archivo de Villa no utilizados por la investigadora, de manera que solo me referiré a antiguas leyes cuando sea necesario para comprender la situación que se creó en la temporada 1839-1840. Pero primero analizaré los artículos relativos a jubilaciones incluidos en el borrador del reglamento de Madrid, a fin de ofrecer una idea de cómo se organizaba esta materia.

#### 1.5.2.2.1. NORMAS GENERALES Y JUNTA DE ACTORES

Las jubilaciones es el asunto al que más atención prestó la propuesta, que les dedicaba las disposiciones 3ª al 22ª. Sin embargo, solo dos de las veinte suponían una novedad con respecto a las leyes aprobadas desde la redacción del reglamento general de 1807, las cuales era costumbre especificar en los contratos de arriendo de los teatros. Los dos artículos incorporados en la propuesta de 1839 son el 15º y el 17º, reflejo de las circunstancias excepcionales tras asumir el Ayuntamiento el pago de las pensiones. Expondré primero el contenido de las otras normas y a continuación me referiré a las dos nuevas disposiciones, para enlazar así con la polémica con el cuerpo de jubilados, viudas y huérfanos.

El primer artículo relativo a las pensiones hacía mención a la Real Orden de 6 de septiembre de 1835, por la que se dispuso que solo tenían derecho a las jubilaciones y viudedades los actores y actrices que a esa fecha se hallaban ajustados en los teatros de la corte o habían principiado ya a obtener la jubilación por haber sido contratados los años anteriores bajo el influjo del privilegio de embargo. Éste fue implantado por el rey Felipe V, quien, en su deseo de reunir en la corte a los mejores representantes, les obligaba a permanecer en ella mientras se formaban las compañías, así como a acudir a la capital a aquellos que residían en provincias (AVMS 3-464-22). Las jubilaciones eran, pues, un derecho exclusivo de los teatros de la Cruz y del Príncipe (Carrière, 1980: 130), accesible solo para aquellos que habían trabajado más de ocho años en ellos (Ballesteros Dorado, 2012: I, 71) y que no disfrutaron los intérpretes que fueron contratados por primera vez en ellos tras la publicación de la Real Orden.

La siguiente disposición establecía que las jubilaciones se concedían por imposibilidad física para trabajar. Si después el actor se hallaba en actitud de ello, estaría sujeto a las mismas obligaciones que sus compañeros, tal y como preveía el artículo quinto del borrador. El sexto advertía de que los empresarios podían obligar a trabajar a aquellos jubilados que a pesar de su edad y su salud se hallasen en disposición de encargarse de algunas partes, abonándoles el tanto en que se ajustaran por todo el año cómico o, en caso de desacuerdo, el mayor sueldo que hubiesen disfrutado por sus plazas. La autoridad decidiría en caso de que el interesado se opusiera por creer no corresponderle o no poder ejecutar el papel asignado. Negarse a hacer este trabajo conllevaba la pérdida de este derecho mientras duraba la empresa, a no ser que antes se le imposibilitase absolutamente para trabajar, señalaba la séptima norma.

La octava obligaba a los cómicos con derecho a obtener la jubilación a trabajar en los teatros de la corte si el empresario lo exigía antes de concluir la primera semana de Cuaresma, época del año en la que tradicionalmente se organizaban las compañías. Si así ocurría, el actor debía ajustarse con la empresa o, si no había conformidad, cobrar igual haber y beneficios al mayor que disfrutaba en la compañía el actor de igual clase. Se entendería que quienes no accedieran a ello renunciaban a la jubilación, avisaba el artículo noveno. De acuerdo con el 18º, también perdían este derecho, aunque solo por el período de tiempo pertinente, los actores que se ajustaran por temporada con alguna compañía que no fuera las de los teatros principales de la corte. Estas tres disposiciones se relacionaban con la abolición del privilegio de embargo, pues se consideraba justo obligar a los intérpretes a continuar su carrera en los teatros de la Cruz y del Príncipe si éstos iban a verse gravados en el futuro con sus jubilaciones. De igual forma, resultaría ilógico además de perjudicial para las arcas de estos coliseos abonar las pensiones de los cómicos ya retirados que decidieran ajustarse en otras compañías (AVMS 3-384-12; Carrière, 1980: 131).

La décima regla del borrador aclaraba que las jubilaciones se concedían únicamente a los actores, no a los empleados del teatro, lo que se aplicaba desde la aprobación del reglamento de teatros de 1807 (artículo 5º del capítulo X, “De las jubilaciones”). Tampoco tenían derecho a percibirla los racionistas o “partes de por medio”, es decir, aquellos que representaban papeles de ínfima importancia, pues no eran considerados como actores, según recogía el undécimo artículo. Sin embargo, sí podían cobrarla los miembros de las compañías de canto y de baile, los apuntadores y los músicos, a juzgar por los expedientes conservados en el Archivo de Villa. Respecto

al pago de todas las pensiones, el artículo 19° establecía que se haría “al mismo tiempo y por el mismo orden que a los actores en ejercicio se les satisfaga su haber diario”. Sin embargo, a aquellos se les permitía pedir adelantos y a los jubilados no.

La disposición 12ª regulaba la petición y concesión de jubilaciones. La reproduzco tal y como aparece en el borrador, pues lo farragoso de su redacción da una idea de la complejidad del procedimiento, el cual era similar en tiempos del juez protector de teatros (Carrière, 1980: 128): “El actor o actriz que se considere con derecho a obtener su jubilación, presentará su solicitud al jefe político, quien le pasará a informe del ayuntamiento, cuya corporación por conducto de la comisión de espectáculos lo pedirá a la junta de actores y a la empresa o empresas, las que lo evacuarán previos los reconocimientos que estimen y con lo que digan unos y otros extenderá la comisión su parecer para que el ayuntamiento informe a la superioridad; y en su vista acordará o denegará la solicitud del jefe político”.

La junta de actores referida la compondrían siete miembros: dos de cada compañía que tuvieran opción a la pensión más tres ya jubilados, los cuales serían nombrados en la primera semana de cada año cómico. Si en alguna de las compañías no hubiese dos individuos para formar la junta, se completaría el número con los de la otra. En caso de discordia, se tendría en cuenta el dictamen de la mayoría, pero se incluirían los pareceres particulares (artículo 13). Los empresarios y la junta designarían en los informes afirmativos el tanto que debía representar cada jubilado con arreglo al reglamento y prácticas anteriores, y la parte que hubiere desempeñado (14°).

En este sentido, cada actor retirado percibía las tres cuartas partes del haber diario que gozaban cuando estaban en activo. El reglamento de teatros de 1807 explicaba que las jubilaciones se arreglaron siempre conservándoles la mitad de su partido y sumando una cuarta parte que recibían del montepío, costumbre que se respetó pese a que éste desapareció en el año 1799, según puede comprobarse con una lista de jubilados de 30 de marzo de 1839 que se conserva en el AVMS 3-464-38. Así, las primeras damas cobraban treinta reales al día en activo y después 22,17 reales de pensión, como era el caso de Antera Baus y Concepción Rodríguez. El mismo partido correspondía a los primeros galanes, si bien no aparece ninguno en esa nómina. Sí figura la cifra de 22,17 reales junto al nombre de Antonio Guzmán pese a que era gracioso y no primer actor, quizás por sus servicios como director de escena o por haber interpretado otro tipo de papeles (Ballesteros Dorado, 2012: I, 73-74). Además, la asignación de Lorenza Correa se elevaba a 33,25 reales de manera excepcional

(Carrière, 1980: 136). Observamos también en el listado que las viudas tenían derecho a percibir entre 2 y 5 reales, dependiendo del estatus que tuviera su esposo en la compañía (Carrière: 1980: 123), mientras que a los huérfanos les correspondía 2 reales a cada uno hasta los dieciocho años (Subirá: 1960, 124), cantidades que fueron establecidas en la Escritura de Concordia de 1775<sup>152</sup>. Entre los huérfanos se encuentran los dos hijos del popular actor Carlos Latorre y la bailarina Josefina Volet, fallecida el 3 de octubre de 1833<sup>153</sup>.

Volviendo al contenido del borrador del reglamento para Madrid, la composición de la junta de actores propuesta era distinta a la recogida en la Real Orden de 16 de septiembre de 1830, cuyo artículo cuarto mandaba que las compañías nombrasen a tres individuos de confianza de cada una de ellas, seis en total. Los comisarios ya habían sugerido una nueva estructura meses antes de redactar el borrador, concretamente el 8 de julio de 1839, en respuesta a una petición al Ayuntamiento por parte de Norén y a otra de los actores de los teatros para que se nombrase a otra junta, pues la de entonces estaba incompleta al haberse jubilado algunos de sus miembros y al haber dimitido todos de su cometido en una reunión celebrada el año anterior.

---

<sup>152</sup> En la lista completa aparecen los siguientes nombres y asignaciones:

RESIDENTES EN LA CORTE. JUBILADOS: Agustina Torres - Antera Baus - 22,17 reales; Rosa García - Laureana Correa - Josefa Virg - Concepción Lledó - Jerónima Llorente - Ramona León - María Navarro - 18 reales; Antonia Molino - María Vives - María Cabo - 15 reales; Antonio Guzmán - 22,17 reales; Joaquín Juárez - José Díez - Antonio Silvestri - Ramón López - Elías Norén - 18 reales; Antonio Llord - Agustín Azcona - 15 reales; Vicente Fernández - Carlos Mata - José López Pacheco - Mariano Casanova - 13,17 reales; Manuel León - Manuel Rivera - Isidoro Pacheco - 12,25 reales; TOTAL 450,24 reales. VIUDAS: Agustina Torres - Antera Baus - 5 reales; Josefa Jirabancas - Ramona León - María Sedano - 4 reales; Juana Silvestri - Paula Concha - Teresa Negre - Manuela García - María Puchol - Manuela Colmena - Joaquina Abas - Josefa Galindo - Francisca Lozano - María Caset - Juana Martínez - Gregoria Carrillo - 3 reales. HUÉRFANOS: uno de Bernardo Gil - 2 reales; dos de Vicente Masi - 4 reales; uno de José Cubas - 2 reales; tres de Teresa Laviña - 6 reales; dos de Josefa Volet - 4 reales; uno de Rafaela González - 2 reales; TOTAL 528,24 reales.

FUERA DE LA CORTE. JUBILADOS: Lorenza Correa - 33,25 reales; Loreto García - Concepción Rodríguez - 22,17 reales; Dolores Pinto - 16 reales; Manuela Morales - 15 reales; Rita Pinto - 13,17 reales; Luisa Valdés - Rafaela Saldoni - 12,25 reales; Carlota Michelez - 12 reales; José Infantes - José Galindo - Juan Pérez - 15 reales. VIUDAS: Lorenza Correa - Benita Moreno - Manuela Morales - 5 reales; TOTAL 226,24 reales.

<sup>153</sup> Latorre solicitó la pensión que les correspondía más de cuatro años después, el 27 de octubre de 1837, de acuerdo con los documentos conservados en el AVMS 2-481-30, que incluyen la partida de matrimonio, las partidas de bautismo de los niños, una declaración de pobre dictada por Volet, su partida de defunción y el escrito que el actor dirigió al Ayuntamiento. Todos ellos han sido reproducidos por Soria Tomás (2008: 250-257), algunos de ellos citados por otras fuentes. La investigadora comenta que la pareja tuvo también una hija, que falleció pocos días después que su madre, lo que explica por qué ésta la nombraba en su declaración de pobre pero Latorre no reclamó su asignación. No cuenta, sin embargo, que el intérprete sufrió retrasos en el cobro de la parte de la pensión que correspondía abonar al Ayuntamiento, como empresario de los teatros en la temporada en la que murió la bailarina, pues Latorre pidió la liquidación de la pensión de orfandad desde el día siguiente de su fallecimiento. El asunto quedó arreglado en junio de 1838. Como curiosidad, Elías Norén fue testigo en 1829 de la boda entre Carlos Latorre y Josefina Volet (AVMS 2-481-30).



Precisamente, el apoderado de los pensionistas pidió que se incluyera a intérpretes retirados en ella, lo que se verifica fue oído por la Comisión de Espectáculos, quien primero recomendó que fueran dos y en el borrador finalmente mencionaba a tres. Sin embargo, consideró que el asunto no era competencia de la corporación municipal, sino del jefe político, a quien pidió que se elevasen las dos exposiciones. Norén se dirigió de nuevo al Consistorio el 12 de septiembre, pero la resolución no llegó hasta el 20 de enero de 1840, cuando el Gobierno político de la provincia decretó que la junta de actores se formase tal y como los comisarios habían establecido en su ensayo de reglamento. Una semana después, la Comisión acordó que quedara en suspenso el expediente hasta que se formasen las compañías para la nueva temporada (AVMS 3-384-10).

Por otro lado, la disposición 16ª contemplaba que si los teatros de la Cruz y del Príncipe se arrendaban por separado, como de hecho había ocurrido en ese año cómico, cada empresa podría hacer uso de lo que se marcaba en los artículos 6º y 8º respecto de los intérpretes que en sus coliseos hubiesen trabajado mayor número de años. Si uno de los teatros se destinaba a la ópera, la empresa de verso podría hacer uso de dichos artículos en su totalidad, mientras que la de ópera lo haría respecto de los jubilados de la clase de música. En definitiva, lo mismo que quedó reflejado en las contratas de 1839-1840 (AVMS 3-464-37).

El artículo vigésimo recogía que el Ayuntamiento tendría presente a los jubilados en la provisión de plazas de sus dependencias para cuyo desempeño pudieran ser útiles, con la condición de que quienes admitieran algún empleo de la Villa no percibirían la jubilación mientras lo desempeñaran. Sí la cobrarían aquellos que obtuvieran un destino de teatros que les conviniese, sirviéndoles el tanto de descuento de la jubilación que cobrasen, pero si fuese mayor, quedaría a beneficio del jubilado (21º). Recordemos que los actores retirados solían completar su pensión con un puesto de vendedor de billetes, el cual solicitaron también intérpretes de prestigio como José García Luna, Jerónima Llorente, Carlos Latorre, Antonio de Guzmán (Soria Tomás, 2010: 289, 320-21) y Matilde Díez (Carrière, 1980: 140), entre otros.

En su última disposición, el borrador recordaba que todas las cuestiones entre los interesados y las empresas sobre pago de jubilaciones, viudedades y orfandades correspondían a los juzgados ordinarios, de acuerdo con lo dispuesto en el reglamento general sobre competencias.

#### 1.5.2.2.2. EL CONTENCIOSO DE 1839-1840

Todavía quedaba referirnos a los artículos 15 y 17 del borrador para los teatros de Madrid, los únicos que suponían una verdadera novedad. El primero destacaba que se habían concedido algunas pensiones sin derecho legítimo en quienes la obtuvieron, motivo por el que preveía la revisión de los expedientes. Para que el jefe político la autorizara, previos los informes que se exigían para otorgar las jubilaciones, tres individuos de la clase de jubilados, viudas o huérfanos o tres de los que tenían opción a retirarse debían solicitar dicha revisión. La Comisión de Espectáculos parecía atender así una de las quejas expresadas por Norén en su misiva del 12 de septiembre, en la que aseguraba que en la corporación de la que era apoderado estaban incluidos individuos cuyos expedientes no estaban formalizados debidamente. De hecho, los comisarios habían destacado dos meses antes la conveniencia de que se procediera con imparcialidad y justificación en la concesión (AVMS 3-384-10).

Por su parte, la disposición 17 preveía que si los teatros se adjudicaban por separado, las empresas satisfarían por mitad individualmente las cargas de jubilaciones, viudedades y orfandades hasta la cantidad que se designara en la contrata o la reconocida en virtud de las concesiones<sup>154</sup>. A continuación, fijaba que los empresarios “podrán exigir a los que se hallen en el extranjero la autorización que las leyes marcan o puedan establecer para tales casos”, entiendo que para cobrar la pensión que les correspondiese, si bien no tengo constancia de leyes especiales al respecto. Por último, esta norma determinaba que si los teatros tenían que arrendarse por un tanto alzado, los jubilados percibirían por medio de apoderado el tanto excedente dentro de la consignación legal, satisfechas las cargas de beneficencia, y lo distribuirían sueldo a libra con arreglo a la cuota que cada uno representase. Esto es precisamente lo que estaba ocurriendo en la temporada 1839-1840.

#### **La concesión de pensiones ilegítimas**

Elías Norén no profundizó en su acusación sobre la ilegalidad de algunas pensiones, por lo que no ofrecía nombres, aunque es seguro que tenía presente el caso de Jerónima Llorente, quien firmó un convenio con la Comisión de Teatros en la temporada 1833-1834 para seguir actuando como característica por 20 reales diarios sin

---

<sup>154</sup> *El Entreacto* transcribió mal esta frase del manuscrito y la publicó como “hasta la *cualidad* que se *digne* en la contrata o la reconocida en virtud de las *conexiones*”, lo que dificulta la comprensión de este artículo si no se tiene a la vista el original.

perder sus 18 reales de jubilación. Todas las empresas respetaron el contrato pero el apoderado, pese a que el nombre de la actriz aparecía en la lista aludida arriba, la dejó fuera del reparto cuando se verificó el primer pago de la temporada 1839-1840 en junio, con más de dos meses de retraso. El esposo de Llorente, el apuntador y empresario del teatro del Príncipe Florentín Hernández, protestó de inmediato, pero el 19 de noviembre el asunto seguía sin resolverse. En esta fecha, el Ayuntamiento acordó, como habían sugerido los comisarios, que la intérprete acudiera a la autoridad competente, en referencia, suponemos, al jefe político (AVMS 2-481-8).

Cabe plantearse por qué Norén, que ejercía como apoderado desde el 9 de mayo de 1837 (cfr. AVMS 3-464-38), no había abordado antes lo que a priori es una irregularidad, pues ya vimos que volver a los escenarios conllevaba la pérdida de la jubilación. El motivo principal sería que hasta entonces las empresas habían satisfecho la pensión a Jerónima Llorente, en calidad de un contrato privado entre ellos y la intérprete (si bien el acuerdo inicial lo promovió y firmó el Ayuntamiento como empresario en aquella temporada), pero en ese momento el pago de las asignaciones no dependía de la sociedad artística y además se estaban recortando las ya establecidas.

Estos son los argumentos que el apoderado, en nombre de todos los actores retirados, esgrimió el 7 de julio para rechazar que sus compañeros del coliseo del Príncipe pudieran valerse de los servicios de Antonio de Guzmán sin que este perdiera su jubilación, en atención a su estado de salud. Consideraba Norén, consciente de que el cómico era “insustituible”, que si la empresa quería volver a colocarle en la escena era su responsabilidad remunerarle de la pérdida de la pensión o de cualquier otro perjuicio que se le irrogase (AVMS 3-384-15; cfr. Ballesteros Dorado, 2012: II, 625-626). Una postura razonable pero irrealizable en un momento en que la situación de las compañías era precaria. Todos los profesionales se vieron afectados por la crisis de la administración teatral, pero solo los jubilados, viudas y huérfanos acudieron a los tribunales.

### **Primera demanda: retraso en los pagos y súplica al Congreso**

Ya explicamos arriba que el Ayuntamiento de la capital facultó a su Comisión de Espectáculos para acordar una rebaja en las aportaciones a beneficencia. Al mismo tiempo, la autorizó también a arreglar con el apoderado Norén el modo de percibir el sobrante que resultase para que él lo prorrateara entre los pensionistas. No he hallado correspondencia entre los comisarios y Norén relativa a este punto, aunque, a tenor de

cómo se desarrollaron posteriormente los hechos, lo más seguro es que no hubiera ningún tipo de negociación. Sí existen los estadillos de los productos de los teatros principales durante ese año cómico (entre el 31 de marzo de 1839 y febrero de 1840 inclusive), los cuales demuestran que las pensiones se satisfacían cada mes<sup>155</sup>. El montante no era fijo, sino el que quedara tras abonar las cargas por obras pías, lo que los comisarios llamaban en el borrador “el excedente” (AVMS 3-464-38). Las expresiones “hasta la cantidad que se designe en la contrata o la reconocida en virtud de las concesiones”, “dentro de la consignación legal” o “con arreglo a la cuota que cada uno represente”, ambiguas y sin concreción de cifras, fueron añadidas cuando se revisó el texto, sin duda en un intento del Ayuntamiento de protegerse ante futuras reclamaciones de los beneficiarios de las pensiones, tras el pleito incoado por Norén en nombre de sus representados por las irregularidades en su cobro.

No he encontrado el día exacto en que se inició el proceso legal, pero sí que el 27 de mayo ya estaba “instaurada” la demanda, según las palabras del propio apoderado al solicitar el permiso para dos funciones de beneficio. En esa fecha los jubilados, viudas y huérfanos todavía no habían percibido ni un solo real, pese a que los teatros de la Cruz y del Príncipe iniciaron las funciones el 31 de marzo y el 20 de abril, respectivamente. Por fin el 5 de junio, una vez arreglado el recorte de los fondos para obras pías, los comisarios avisaron a Norén de que debía presentarse al día siguiente ante ella para la distribución de ciertas cantidades, llevando consigo los poderes que tuviera de la corporación a los efectos oportunos. Sin embargo, parece que la Comisión rechazó los documentos aportados o que los miembros del colectivo decidieron firmar uno nuevo, pues el día 9 autorizaron a Norén para “percibir, recaudar y cobrar” sus pensiones, además de confirmarle como portavoz en cualquier acción legal necesaria. No figuraba en el documento el nombre de Agustín Azcona, quien escribió a su compañero el 11 de junio para dar su consentimiento. Al día siguiente, se reunieron todos los pensionistas para recibir el dinero y acordaron paralizar la demanda (AVMS 3-464-38). Sin embargo, la reclamación hubo de repetirse el 12 de septiembre (AVMS 3-484-10). Posteriormente, como veremos, el contencioso se complicó con nuevas demandas y otras decisiones polémicas del Ayuntamiento.

---

<sup>155</sup> Con el objeto de pagar puntualmente a las instituciones benéficas y al grupo de pensionistas, el Ayuntamiento exigió a los alcaides de los teatros que presentasen cada semana la recaudación de la cuota por función que las dos sociedades de artistas se habían comprometido a entregar para cubrir las cargas, con una nota de las que no se habían abonado (AVMS 3-464-38).

De acuerdo con el oficio que Norén dirigió al Ayuntamiento el 12 de junio informándole de la decisión de sus representados, ésta fue consecuencia no solo del primer pago de las pensiones sino también de la garantía de la corporación de que en lo sucesivo no habría más retrasos (AVMS 3-464-38). En efecto, tras esa demora de más de dos meses sí se respetó la periodicidad mensual, si bien es cierto que las entregas se hacían en los primeros días del mes siguiente y nunca en un día fijo, como observamos en la tabla de debajo. Debe tenerse en cuenta que, igual que se anotó el 17 de junio en lugar del 12, podría haber otros errores<sup>156</sup>:

PERÍODO A PAGAR	FECHA DE ENTREGA	CANTIDAD ABONADA
31 de marzo a 31 de mayo	17 de junio	17.779 reales, 3 maravedís
Junio	4 de julio	7.611 rs., 27 ms.
Julio	8 de agosto	6.036 rs., 2 ms.
Agosto	5 de septiembre	6.194 rs., 13 ms.
Septiembre	4 de octubre	9.318 rs., 8 ms.
	TOTAL	46.939 rs., 19 ms.

Sin embargo, estos montantes no llegaban para cubrir la cuota diaria de todos los pensionistas, que a fecha de 30 de marzo ascendía oficialmente a un total de 754,48 reales al día, según la lista de jubilados de esa fecha (AVMS 3-464-38)<sup>157</sup>. Si multiplicamos esta cifra por los 30 días de junio y de septiembre, tenemos que en cada uno de esos meses los jubilados, viudas y huérfanos tendrían que haber recibido 22.634,4 reales en conjunto, pero en junio no cobraron ni la tercera parte y en septiembre poco más que un tercio. Al realizar esta operación para los 31 días de julio y de agosto, observamos que deberían haberles pagado 23.388,88 reales pero obtuvieron poco más de un cuarto. Si hacemos los cálculos pertinentes para el período del 31 de

---

<sup>156</sup> Elaborada a partir de los estadillos de los productos de los teatros de la Cruz y del Príncipe en la temporada 1839-40 (AVMS 3-464-38) y de la “Razón de las Cantidades satisfechas en el presente año por la depositaria del Excmo. Ayuntamiento Constitucional de esta M.H. Villa a D. Elías Norén, apoderado de los actores jubilados de los Teatros de esta Corte”, anotada con fecha del 5 de noviembre de 1839 en una hoja de la Contaduría General del Excmo. Ayuntamiento de Madrid (AVMS 3-464-22).

<sup>157</sup> Apunto “oficialmente” porque Norén se equivocó al sumar las cuotas individuales, de manera que en realidad esta cifra sería algo inferior. Las cantidades que aparecen en la nota de la nómina de jubilados, viudas y huérfanos son las anotadas por el apoderado, de manera que he obviado los leves errores cometidos por él.

marzo al 31 de mayo, resulta que les abonaron casi 30.000 reales menos.

El apoderado, que como cómico retirado sufría también las consecuencias de las decisiones del Ayuntamiento, estuvo especialmente activo en octubre, como demuestran los documentos conservados en el Archivo de Villa. El día 3, escribió una carta a la Diputación Provincial para solicitar una notificación del presupuesto aprobado al Consistorio, en el que se había consignado una cantidad para atender a las cargas de los teatros. La Diputación pasó el caso a la corporación, que lo presentó a la Comisión de Espectáculos Públicos, la cual consideró que no era pertinente expedir la certificación. Alegaba que esa partida se presupuestaba sin perjuicio de las economías que pudieran hacerse, y que el Gobierno municipal tenía que satisfacer las cargas sin intervención alguna por parte del solicitante ni de ningún otro que no fuera la autoridad competente (AVMS 3-464-23).

Con fecha del 7 de octubre de 1839, Elías Norén elevó una súplica al Congreso de los Diputados en la que denunciaba que “casi totalmente se ha suprimido el pago de las jubilaciones cometiendo el atentado mayor en contra de los derechos de la propiedad y de lo que expresamente se establece en nuestras leyes y decretos vigentes”, acusando al Ayuntamiento de abuso de poder y de obrar “con arbitrariedad y capricho”<sup>158</sup>. El apoderado exponía diferentes hechos y leyes para demostrar que el derecho de sus representados a cobrar una pensión estaba ampliamente reconocido, y que por lo tanto nunca se había suspendido. Destacaba que cuando esto se intentó durante la dominación francesa y por el empresario del año 1822, los tribunales y la propia Cámara baja dieron la razón a los interesados. Además, para probar que el Consistorio había incumplido sus obligaciones durante la última temporada, citaba la cláusula 11 del contrato de arriendo acordado el 20 de enero y publicado el día 22: “Será de cuenta del Excmo. Ayuntamiento pagar a los actores y actrices jubilados, o que se jubilaran con derecho, y a las viudas y huérfanos existentes, o que en adelante hubiere, las pensiones que les correspondan conforme a las disposiciones vigentes”. Explicaba Norén que ya entonces se opusieron a esa condición pero sus demandas fueron desoídas e incluso se les culpó de la falta de licitadores, cuando era evidente que el ente se había excedido en el contrato que ofrecía.

En definitiva, el apoderado pedía al Congreso que declarase que el derecho de los actores jubilados, viudas y huérfanos de los teatros de la corte a cobrar sus pensiones

---

<sup>158</sup> El texto conservado en AVMS 3-464-22 es un impreso de cuatro páginas realizado por Tomás Jordán.

debía ser respetado sin ninguna alteración por parte del ente municipal, y que en lo sucesivo éste no debería arrogarse facultades que no le competían, de manera que solo los empresarios satisficiesen todas las cargas, pues todos ellos tenían garantizado su haber con las Reales Órdenes de los años 1742, 1760 y 1798, cuyo contenido había expuesto durante su súplica (AVMS 3-464-22). La primera, publicada por Felipe V el 18 de junio de 1742, les concedía un cuarto por persona de las que entrasen en los teatros. Por la segunda, el rey Carlos III otorgó, el 3 de septiembre de 1760, otro cuarto “en la entrada por cada persona que entre por las puertas de las plateas, cazuelas y tertulias de los coliseos”, el cual sirvió para socorro de los pensionistas en períodos de vacantes y Cuaresma, aspecto que no aclaraba Norén. Por último, el 15 de noviembre de 1798, Carlos IV concedió un alza de “dos cuartos por persona en la entrada al patio, cazuela y tertulia [...], cuatro reales en cada palco de los del piso principal; dos en los del segundo y tercero, y uno por cada asiento en ellos cuando se ocupen de este modo”.

Esta Real Orden de 1798 tenía una segunda parte que tampoco explicaba el apoderado. En ella se decía que “si todo el producto de este aumento de precio se aplicase al fondo para socorro de los jubilados y viudas se haría a poco tiempo excesivo a sus obligaciones”, por lo que Su Majestad resolvió que parte de dicho producto se destinase para ese objeto y que lo restante sirviera para socorro y alivio de los cómicos en ejercicio, encargando la distribución al corregidor de Madrid, José Antonio Caballero. Este mandato real dio lugar a otro el 25 de abril de 1799, el cual se convertiría en la clave de la disputa entre el Consistorio y los pensionistas. En él, Carlos IV aprobaba el reparto hecho por Caballero del producto de las alzas recientemente concedidas (un total de 25.467 reales para el fondo de jubilados y viudas, 14.528 reales para reintegrar a los actores las medias partes que no habían percibido el año cómico anterior y el resto para aumento del fondo pío de paradas de esa temporada) y, lo que es más importante, ordenaba que en adelante se verificaran las particiones del producto de las alzas “destinando 40.000 reales para el fondo de jubilados y viudas, 20.000 para el fondo de paradas, y lo restante para repartirse entre los actores y actrices”<sup>159</sup>.

---

<sup>159</sup> El texto de estas Reales Órdenes y de la emitida en el año 1830 ha sido revisado con la versión impresa del *Informe al Excmo. [sic] Ayuntamiento Constitucional de Madrid, de su Comisión de Espectáculos Públicos en el asunto...* (pp. 21, 37-38, 42-44), texto en el que se basó Cotarelo (1904: 656, 690-691, 726-27). La memoria de los comisarios no recogía el mandato real de 1742.

## **Segunda demanda: exigencia de una subasta pública**

El día 28 de octubre, Elías Norén se lamentó ante el Ayuntamiento de “la desesperación” en la que se encontraban sus representados por “el estado miserable que les han creado los cuantiosos atrasos que sufren”, afirmando que “ha habido mes que el jubilado ha cobrado solo un simple socorro a buena cuenta de la mensualidad, según el reparto de la insignificante cantidad”. Al hilo de esto, recalcaba que el ente había contraído la obligación de abonar la totalidad de las pensiones si las localidades de ambos teatros no daban para cubrir su importe, y le solicitaba algo que los jubilados, viudas y huérfanos habían pedido en dos ocasiones en 1838: que en la contrata de arriendo se tuviera presente la seguridad del pago por el empresario o empresarios. Entonces la Comisión de Espectáculos dictaminó que la reclamación era justa, pero finalmente se “verificó un contrato que ha causado la ruina de los que suscriben”. Así, el apoderado insistía en que se ofrecieran garantías o, en caso contrario, que se dedujesen a favor de los beneficiarios las cuotas de las localidades pertinentes. El escrito estaba motivado por el sistema elegido por el Consistorio para adjudicar los coliseos, pues se había sustituido la subasta pública por los pliegos cerrados de proposiciones, según se había anunciado el día 25 en el *Diario de Madrid*. Por este motivo, Norén quería que se oyera su parecer sobre la idoneidad de la contrata, advirtiéndole de que, en caso de no mostrarse conforme el Gobierno municipal con esta exigencia, protestaría solemnemente de cuantos actos se interviniesen por el ente en subastas de teatros sin audiencia de su colectivo, y recurriría como conviniera a la justicia.

Los comisarios criticaron el “poco decoro” del escrito de Norén, ya que consideraba que este se había dirigido al Ayuntamiento en “súplica amenazadora”. Negaban que existiera un cuerpo legal de jubilados, huérfanos y viudas, en alusión a la representación que el apoderado se atribuía al inicio de la misiva, así como que la corporación hubiera contraído la obligación de abonar la totalidad de las pensiones. El Consistorio se valía de la ambigüedad, pues en realidad en la contrata para 1839-40 no había especificado cuánto dinero satisfaría por esta carga. Además, la Comisión de Espectáculos Públicos estimaba “ridículo” que se quisiera imponer a la municipalidad la intervención en sus actos de los jubilados, pues jamás la habían tenido y ninguna ley se la concedía. En consecuencia, sugería que se manifestara a Norén que el Ayuntamiento no podía admitir pedimentos y que dirigiera sus exposiciones con el debido respeto, lo que al parecer aprobó el Pleno. Sin embargo, este acuerdo no fue notificado al actor,



quien se dirigió de nuevo al Consistorio el 1 de noviembre por dos vías: una, solicitando que declarase que el arriendo de los teatros debía ejecutarse en subasta pública, anunciándolo así en los periódicos oficiales de la capital y oyendo a sus representados en debida forma (AVMS 3-464-22); otra, con una protesta solemne del acuerdo anunciado en el *Diario de Madrid* presentada en pliego cerrado, como si se tratase de una oferta de un licitador. De hecho, la apertura del pliego se produjo junto al de la propuesta de arriendo de Carlos Latorre y Antonio de Guzmán, al día siguiente de la subasta (AVMS 4-5-25).

El 2 de noviembre, los comisarios pidieron al secretario del Ayuntamiento, Cipriano María Clemencín, datos sobre antecedentes relativos a las pensiones, pero no debieron tomar ninguna de las medidas solicitadas por Elías Norén, pues el día 6 se celebró en Carabanchel Bajo un juicio de conciliación tras una demanda interpuesta por el apoderado, quien reclamaba la suspensión de la subasta prevista para el 12 y que se convocase una pública con su audiencia. El Gobierno municipal, representado por el procurador síndico y comisario Miguel de Peiro, alegó que no tenía anunciada la subasta sino la admisión de proposiciones y que los pliegos cerrados eran el medio más seguro y legal para evitar perjuicios. Además, insistía en que no existía una corporación de jubilados, viudas y huérfanos y en que el apoderado no tenía derecho a intervenir en los actos del Consistorio. Por último, introdujo un nuevo elemento de discordia al señalar que el derecho de los jubilados a una parte de los productos de los teatros se hallaba fijado como máximo en la Real Orden de 25 de abril de 1799 (en referencia a los 40.000 reales) y que ya habían recibido con exceso durante esa temporada la cantidad designada en ella (un total de 46.939 reales con 19 maravedís), en el supuesto de que esa norma no estuviera derogada por otra Real Orden de 16 de septiembre de 1830 (AVMS 3-464-22). Ésta, teniendo presente la concordia celebrada por los cómicos en el año 1775, mandaba que se restableciera el partido de treinta reales, destinando su mitad al pago de las jubilaciones.

### **Tercera demanda: el “engaño” de los 40.000 reales**

Las partes no llegaron a ningún acuerdo en el juicio de noviembre, por lo que el Ayuntamiento de la capital encargó un informe sobre los hechos a la Comisión de Espectáculos Públicos, quien lo remitió el 11 de noviembre junto con su extensa memoria sobre el asunto de las jubilaciones, viudedades y orfandades, la cual fue firmada por los comisarios (el marqués de Peñaflorida, Pedro Miguel de Peiro y

Dámaso de Sancho Larrea) y sería impresa por Sanchiz semanas más tarde<sup>160</sup>.

Destacaban los tres en el informe los esfuerzos de la municipalidad ante las dificultades habidas para arrendar los teatros, así como que las entregas a Norén se habían hecho “religiosamente y por meses”. Criticaban de nuevo el poco decoro del actor, repetían que pretendía una intervención ilegal y le acusaban de “muchas inexactitudes y falsedades” en su súplica al Congreso, pues consideraban que había prescindido de documentos que debieron citarse. En resumen, opinaban los comisarios que el ente debía despreciar los “insultos” del apoderado, mucho más cuando los cómicos siempre se habían comportado con arreglo a “antojadizas exigencias”. Finalmente, insistían en que los 40.000 reales expresados en la Real Orden de 1799 eran la única obligación respecto de los pensionistas, siempre que no estuviera derogada por la del año 1830. Así, instaban al Ayuntamiento a resolver si debía continuarse la entrega de otras cantidades, y si para los arriendos de los teatros de la temporada 1840-41 se había de contar solo con esa carga.

Tras escuchar a los procuradores, que se mostraron de acuerdo con el dictamen de la Comisión, el Ayuntamiento aprobó la suspensión del pago de las asignaciones a jubilados, viudas y huérfanos. El 15 de noviembre, Norén se presentó a recibir la mesada de octubre y se encontró con la decisión, como él mismo relataba en un oficio de ese mismo día al propio Consistorio, al que requería la expedición de una certificación en la que constase el acuerdo a fin de dar cuenta a los interesados, cuya dación le fue denegada. No se equivocaba cuando, en su súplica al Congreso, el apoderado decía que su corporación sospechaba “casi con segura evidencia, reformas y acuerdos ocultos, capciosos y perjudiciales en sumo grado al derecho que tienen constituido y ejecutoriado”, frase que fue criticada por los comisarios en su informe (AVMS 3-464-22).

La cantidad de 40.000 reales suponía una reducción drástica respecto a las abonadas en otras temporadas. El 10 de noviembre de 1838, el entonces empresario de los teatros, Luis María Pastor, en un breve informe a la Comisión sobre la cuantía de las cargas que soportaban la Cruz y el Príncipe, calculaba que las jubilaciones, viudedades y orfandades de ese año cómico ascendían a 288.000 reales (AVMS 3-464-3). Tres meses después pero en la misma temporada, en su solicitud a la Corona del 16 de

---

<sup>160</sup> Carrière (1980) utiliza el expediente del AVMS 4-4-34, pero también hay una copia junto a estos documentos en el AVMS 3-464-22.

febrero de 1839, el Ayuntamiento de Madrid las cifró en 277.000 reales (AVMS 3-464-37). Los montantes llegaron a ser superiores en años anteriores, como en 1832-1833, cuando los comisarios estimaron que las pensiones sumaban un total de 378.242 reales (Martín, 2009: 106).

Mientras tanto, el proceso para arrendar los teatros seguía adelante. Rechazada la propuesta en pliego cerrado de Latorre y Guzmán, el Ayuntamiento fijó una subasta pública para el 6 de diciembre, accediendo así a una de las peticiones de Norén. Sin embargo, se ignoró su exigencia de darle audiencia antes de cerrar las condiciones de la contrata, motivo por el que el apoderado había presentado tres días antes una nueva demanda en el juzgado de primera instancia, dirigido por Benito Serrano y Aliaga. En el escrito, el antiguo actor protestaba porque el pliego de condiciones había sido formado “clandestinamente y sin notoriedad” y dos de las cláusulas –la 15ª y la 16ª- perjudicaban notablemente a sus representados. La primera de ellas concretaba que los empresarios debían satisfacer una suma de 40.000 reales de vellón para los jubilados, viudas y huérfanos, con arreglo a la Real Orden de 25 de abril de 1799, y que el reparto se haría por entregas semanales a los interesados o a su apoderado en proporción a la cuota que representasen. Si los coliseos se arrendaban por separado, cada empresa se obligaría a la retribución de 20.000 reales, con el mismo sistema de entregas. La otra condición rezaba que “si apareciese algún otro gravamen sobre los teatros se satisfará por el Ayuntamiento hasta donde alcance el producto que rinda el teatro sobre que resultase la carga” (AVMS 4-5-25).

Entre todos los argumentos en los que Elías Norén se basaba para rechazar la contrata, destacaban tres: cada pensionista tenía su asignación y esta era la que debía abonarse en su totalidad; se establecía el pago de 40.000 reales por parte de la empresa cuando el gasto por pensiones ascendía realmente a 277.000 reales; esta cifra global podía aumentarse o disminuirse si se producían nuevas retiradas o alguno de los jubilados volvía a la escena. Además, aportaba un matiz que él consideraba importante para interpretar la Real Orden de 1799: en ella se decía que los 40.000 reales iban destinados para el fondo de pensiones y no para su pago total. Así, el apoderado había demandado al Ayuntamiento para que no ocultara a los licitadores los derechos de los jubilados, viudas y huérfanos, y pedía al juez que ordenara la suspensión de la subasta del 6 de diciembre o que, al tiempo de verificarse, aquel enterase a los interesados de hallarse incoada la demanda y lo que en ella se pedía, advirtiéndolo a los futuros empresarios de que podría procederse a la recaudación y depósito de las cuotas

señaladas por las Reales Órdenes de los años 1742, 1760 y 1798. Quería también Norén que la providencia de Serrano apareciera anunciada en la prensa.

El juez rechazó la suspensión de la subasta de los teatros, pero aceptó que se informara a los licitadores de la demanda, lo que comunicó al Consistorio en un oficio con fecha del 4 de diciembre. Al día siguiente, la corporación municipal respondió a Serrano en los términos propuestos por su Comisión de Espectáculos, esto es, subrayando que Norén se apoyaba en hechos “notoriamente inexactos”, pues llamaba “clandestina” a una proposición a la que se había dado publicidad en prensa, y alegando que todo lo solicitado por él estaba previsto en las condiciones de la puja, ya que no solo se respetaban las Reales Órdenes a las que se refería, sino que se había previsto el caso de aparecer nuevas cargas.

El día elegido para la subasta, el 6 de diciembre, apareció en el *Diario de Madrid* un anuncio sobre la providencia del juez, tal y como Norén había solicitado. Los comisarios creyeron conveniente leerlo a los concurrentes, a quienes manifestaron que efectivamente se había recibido el oficio de Serrano y que se había contestado lo que pareció conveniente sin perjuicio de lo que el Ayuntamiento resolviese, avisando además de que no se hacía novedad alguna en las condiciones a pesar de dicho anuncio. La subasta quedó desierta, circunstancia de la que la Comisión culpó al apoderado al considerar que el anuncio retrajo a los licitadores, si bien reconocía que no todos podían estar enterados del verdadero estado del negocio, porque hasta ese mismo día no pudo circularse su memoria documentada. Así lo transmitía al Ayuntamiento en otro informe, en el que manifestaba la urgencia de adoptar algún remedio para que el magistrado no prosiguiera conociendo de un negocio ajeno a sus atribuciones y que estaba ocasionando perjuicios al servicio público y a los fondos municipales, dado que ya estaba anunciada una nueva puja para el día 12. Sin embargo, el Consistorio escribió al juez Serrano ya el 13 de diciembre, remitiéndole la extensa memoria de los comisarios sobre las pensiones, con el objeto de enterarle de todos los antecedentes y de que se inhibiera del caso (AVMS 4-5-25).

Después de una tregua durante las navidades, Elías Norén dirigió una nueva misiva al Ayuntamiento el 7 de enero de 1840. En un tono conciliador y por momentos trágico, y apelando a la humanidad y sensibilidad del Gobierno municipal, destacaba que debían estar unidos por interés propio y que quería terminar una cuestión que “ha sembrado el luto y la desolación en los hogares de tan virtuosos como pacíficos ciudadanos”, sin dejar de defender la legitimidad de las pensiones de jubilados, viudas y

huérfanos. En este sentido, aseguraba el apoderado que este derecho contaba con dos siglos de antigüedad, y de hecho Álvarez Barrientos (1997: 289) ha señalado que los actores fueron los primeros en establecer un sistema de pensiones. Tras hablar de sus orígenes, Norén se centraba en la Real Orden del año 1799, cuyo fundamento consideraba “vicioso” y “creado por falta de antecedentes”, pues explicaba que si bien el corregidor de Madrid, Juan de Morales, creyó que podrían aplicarse 40.000 reales del producto de las alzas por aquel año, no veía conveniente que esta fuera una asignación fija y perpetua, y propuso que cada temporada el juez protector de los teatros, a la vista de las cuentas presentadas por los encargados de los fondos, pudiera consultar a S.M. el aumento o disminución de esta asignación, lo que fue aprobado por el rey. Además, insistía en que el texto de la ley decía “fondo” y no “pago”, lo que creía una prueba más de que este no era el único abono que correspondía a su colectivo.

También alegaba Norén que después de ese mandato real se siguieron pagando las jubilaciones como hasta entonces, recordando el artículo 2º del capítulo X del reglamento general de 1807, en el que así se establecía, e incluso que en otras ocasiones el propio Ayuntamiento había apoyado a los jubilados, viudas y huérfanos. Se refería igualmente a un documento al que no aludía la Comisión de Espectáculos en su *Informe*, el “brillante informe” que la Sala de Gobierno dirigió a Su Majestad a mediados de abril de 1829 y que “estampa las razones de verdad y de justicia que asisten a los jubilados”. Asimismo, recalcaba que abonar las pensiones era una “obligación sagrada”, pues los fondos que los actores tenían depositados en sus arcas de concordia y los de alzas de precios “desaparecieron totalmente” -en referencia a su apropiación por parte de la Junta de Reforma de 1799 (cfr. Subirá, 1960: 163-164)-, y que esto se subsanó asegurando completamente el pago de las cargas. Respecto a la Real Orden de 1830, razonaba que era inútil cuestionar si esta derogó los efectos de las alzas de precios, pues el partido de 30 reales no se había restablecido porque desde entonces las compañías no habían estado a partido. Estimaba el cómico que las pensiones no eran una carga que tuviera que desaparecer, sino que no había “nada más propio y regular que el teatro contribuya para sostener a aquellos que en él perdieron su salud y sus intereses”. En resumen, pedía a la municipalidad que quedase sin efecto la suspensión del pago de pensiones y que se declarasen subsistentes y válidos los derechos de sus representados, para evitar que los jubilados murieran “en el miserable hospital o al sucio hogar en que se ven precisados de acogerse destituidos de todo auxilio humano sobre la tierra” (AVMS 3-384-17).

Puesto que el contencioso seguía adelante, los empresarios de la temporada 1840-1841 decidieron introducir una cláusula adicional en la contrata que les liberaba de toda responsabilidad en caso de dictarse sentencia durante su período de administración. Recordemos que ese año cómico tomaron los teatros principales Salas, Romea, Lucini y el propio Norén (AVMS 4-5-25), quien al frente de la empresa siguió luchando por los derechos de sus representados. Antes de que se oficializara la escritura, a finales del mes de marzo, llegó la reacción judicial al último oficio del Ayuntamiento al juez Serrano por parte de los jubilados, viudas y huérfanos, que habían esperado tanto debido a los cambios de personal del Ayuntamiento, según explicaban en un escrito firmado por el licenciado Barreras y Pérez y por Manuel Telesforo González, quien lo encabezaba en nombre de Elías Norén.

En él, el abogado refutaba la memoria de la Comisión de Espectáculos, a la que se consideraba como un medio más ensayado por la parte contraria para intentar alejar a los pensionistas de los tribunales. En este sentido, destacaba que el Consistorio solo se preocupó de encargarla después de ser citado a juicio para saber si realmente tenía razón o no y, lo que es aun más importante, defendía que era legítimo que los interesados acudieran a la justicia y que, por lo tanto, era improcedente la inhibición de Serrano. Primero, explicaba que el Consistorio no podía constituirse en juez y parte, pues nadie osaría reclamar perjuicios de derechos que expresamente estuvieran consagrados a su protección. Segundo, apelaba a la Real Orden de 29 de marzo de 1834 relativa a que “los negocios judiciales correspondientes a dichos establecimientos y a los actores de todas clases se ventilarán y fallarán en los juzgados ordinarios, con arreglo a lo que dispongan las leyes”. Además, creía “vanas e impertinentes” las indicaciones acerca de los perjuicios al cuerpo municipal, pues no entendía a qué se referían si en este asunto solo ocupaba el carácter de demandado. Decía también al Ayuntamiento que debía haber manifestado todas las particularidades anexas al contrato, y que no hacerlo significaba faltar a su obligación y ser responsable ante la ley de los efectos de su falta.

El letrado apelaba al espíritu del artículo 6º del capítulo X del reglamento de teatros de 1807, en el que se recogía que las compañías tenían varias concesiones reales para el aumento de su monte pío, y al contenido del artículo 2º, que establecía que las jubilaciones se seguirían pagando en los “mismos términos y reglas” que hasta entonces. Aparte de los argumentos repetidos por Norén en todos sus oficios y demandas, recordaba que cuando se incendió en 1802 el teatro del Príncipe, el de la Cruz pagó las jubilaciones del otro coliseo. También aclaraba que el informe de 1829

citado por el apoderado recogía que las jubilaciones eran la única carga rigurosa y de justicia que debía pagarse por los teatros, ya que el Hospicio, la Inclusa y la Galera estaban impuestos como una contribución de lucro. En definitiva, pedía al juez que se sirviera despreciar la solicitud del Consistorio de inhibirse del caso, que se diera comunicación de su oposición al Gobierno municipal mediante una copia del escrito (la cual está fechada el 20 de marzo) y mandar que aquel contestase dentro del segundo día a la demanda relativa a que no ocultara los derechos que tenían los jubilados, viudas y huérfanos al pago total de sus pensiones, bajo apercibimiento de que se declararía por contestada y accedería a lo que en ella se solicita. Así lo hizo Serrano mediante una providencia con fecha del 16 de marzo, la cual puso en conocimiento del Consistorio el día 21, cuando se pasó al estudio del abogado Peiro (AVMS 3-384-17).

### **Las funciones de beneficio**

Entre demandas, oficios y reproches, el cuerpo de jubilados, viudas y huérfanos y el Ayuntamiento perdieron una excelente oportunidad para reorientar y actualizar el sistema de cobro de las pensiones, aunque fuera solo de manera temporal, acordando otro más sencillo y que no dependiera tanto de los productos de los teatros, y que además equilibrara las exigencias de una y otra parte, de manera que redujera los dispendios realizados por la empresa perjudicando en lo más mínimo a los pensionistas y que el Ayuntamiento asumiera responsabilidades en caso de volver a arrendarse los teatros por un tanto alzado.

El pleito entre los jubilados, viudas y huérfanos y el Consistorio se alargó hasta el 18 de mayo de 1842, cuando los pensionistas y el Ayuntamiento firmaron un convenio, aunque no fue hasta 1868 cuando se extinguieron todas las asignaciones (Carrière, 1980: 132, 140), 61 años después de que el reglamento de 1807 previera solicitar “algún arbitrio para aliviar” a los teatros de esta carga que cada vez era “más insoportable”. Este artículo —el séptimo del capítulo X- no contemplaba su eliminación, pues se consideraba preciso mantener las jubilaciones “a fin de que los Actores que se imposibilitan en el servicio público tengan este auxilio para su manutención”.

Un criterio distinto inspiró la Real Orden que en 1835 estableció la eliminación de las pensiones. Esta circunstancia y la crisis económica de los teatros de la Cruz y del Príncipe provocó que se convirtiera en habitual la disposición de funciones a beneficio de los actores y cantantes en activo, y también a favor de otros miembros de las compañías. Durante los cuatro meses en los que se publicó, correspondientes a la

temporada 1837-1838, *El Porvenir* solo recogió en su cartelera los beneficios de la *prima donna* de la compañía de ópera italiana, Eugenia D'Alberti, y de su compañero Pedro Lej. Sin embargo, *El Piloto* comenzó a publicarse a finales del año cómico 1838-1839 y se vendió durante prácticamente todo el siguiente, por lo que sus páginas sí reflejan la multitud de este tipo de veladas que se organizaban. Así, en los últimos días de la temporada 1838-1839, tuvieron su beneficio Ramón Carnicer, Francisco Salas y Agustín Azcona, tres de los empresarios del teatro de la Cruz durante el siguiente año cómico, quienes estaban a punto de firmar la contrata; los actores Antonio de Guzmán, Pedro López y Juan Antonio Campos; las actrices Catalina Bravo, Juana Pérez, Teodora Lamadrid y Jerónima Llorente; y los cantantes Pedro Unanue y Cristina Villó. En la temporada teatral 1839-1840, aparte del tradicional beneficio de Nochebuena para todos los actores, tuvieron el suyo propio, entre otros, el pintor y director de maquinaria del coliseo del Príncipe, Francisco Lucini; las actrices Jerónima Llorente y Teresa Baus; sus compañeros José García Luna, Juan Lombía y Luis Fabiani; el cuerpo de coristas y los profesores del teatro de la Cruz, y el compositor español Baltasar Saldoni.

También disfrutó de una función de beneficio el cuerpo de jubilados, viudas y huérfanos, la cual tuvo lugar en el teatro de la Cruz el 17 de enero de 1840. Elías Norén venció todos los obstáculos para organizarlo, siete meses después de que se le denegara el permiso para disponerlo en el mismo coliseo durante el verano (cfr. AVMS 2-481-9 y Ballesteros Dorado, 2012: II, 630-31). La representación, compuesta de piezas escogidas de óperas muy aplaudidas por el público, apareció anunciada del 11 al 13 de enero en *El Piloto*, el cual no publicó la cartelera el día en que aquella se ejecutó. De acuerdo con el número 1.757 de *Diario de Madrid*, la velada comenzó a las siete de la tarde y estuvo dividida en dos partes, en las que participaron los principales cantantes de la compañía (los señores Unanue, Calvet, Salas y Reguer y las señoras Lombía, Campos y Villó) y se tocaron once piezas de los compositores españoles y extranjeros más reputados (Ducassi, Carnicer, Donizetti, Pazini, Bellini y Meyerbeer), la mayoría de ellas con decoración y trajes.



### 1.5.2.3. EMPLEADOS Y TASA SOBRE LAS DIVERSIONES PÚBLICAS

Tras hablar de las cargas de beneficencia y de las pensiones, únicamente falta por analizar el contenido de las cuatro últimas disposiciones –de la 23ª a 27ª-, referentes a los empleados de la Cruz y del Príncipe, si bien solo la número 26 aportaba una novedad respecto a la legislación o los contratos de arriendo de los teatros.

En la primera de ellas, se señalaba que la empresa de cada teatro era árbitra de nombrar a los empleados y dependientes que gustara, y de removerlos y despedirlos a su voluntad, a excepción del alcaide y del guarda-almacenes, a quienes ya apuntamos que elegía el Ayuntamiento, y de los alguaciles que tuvieran compradas sus plazas. Ninguna norma similar encontramos en el reglamento general de 1807, pues la costumbre de entregar los coliseos a empresarios que no fueran las propias compañías es posterior a esta fecha. Sin embargo, era habitual incluir esta cláusula en los contratos.

La disposición 24 regulaba la cuestión de las plazas para el despacho de billetes: no se concederían más aun cuando se presentaran para ella futuras de Su Majestad o del Ayuntamiento. Se respetaba su derecho a las personas que ostentaban plazas en ese momento, pero, a su fallecimiento, la empresa las suprimiría o nombraría para su desempeño a quien considerase adecuado. Se incorporaba así a la propuesta de reglamento un elemento introducido ya en la contrata de la temporada 1839-40, tras la protesta de los anteriores empresarios. Las cláusulas de ese mismo año cómico recogían también que las empresas podían tener en el despacho de los teatros la intervención que juzgaran conveniente, así como pedir la remoción del expendedor sustituto que no les inspirara confianza, lo que aparecía asimismo en el artículo 25 del borrador.

La disposición 26 establecía que tampoco se concederían más plazas de músicos cuyo desempeño era personal por el agraciado, pero que las empresas respetarían los nombramientos obtenidos por oposición, por gracia de S.M. o del Consistorio ajustándose con los interesados. Estos no deberían faltar a la orquesta sin previa anuencia del empresario, caducando el nombramiento en el acto de no presentarse el músico a la orquesta a la hora que se cite sin el consentimiento del empresario, excepto en caso de enfermedad o de servicio en la milicia. Con toda seguridad, la Comisión redactó esta regla pensando en los problemas que las empresas habían tenido con algunos de los miembros de las orquestas que ostentaban un nombramiento real, el cual utilizaban para gozar de ciertos privilegios o justificar su desobediencia ante determinadas órdenes (cfr. AVMS 2-481-3, AVMS 3-464-3, AVMS 3-464-36).

Por último, la disposición 27 señalaba que mientras los dos teatros tuvieran

sobre sí las cargas de beneficencia y la de jubilados, viudas y pensionistas, los demás teatros y diversiones públicas de la capital contribuirían con arreglo a la Real Orden de 31 de marzo de 1825. El Ayuntamiento se encargaría de determinar la cuota, la cual se aplicaría a la recomposición de los coliseos de la Cruz y del Príncipe o al pago de las cargas, y disminuiría en la misma proporción que lo hiciera el montante para obras pías y jubilaciones. De nuevo se daba entrada en el borrador a una cláusula habitual en los contratos de arriendo, la cual se convirtió en una de las claves para sostener los dos teatros principales desde el año cómico 1840-1841, cuando se les cedió por contrata por primera vez el producto de esta tasa. Así, los comisarios de espectáculos se adelantaron de nuevo a la práctica con su propuesta de reglamento.

## 2. LOS TEATROS SECUNDARIOS DE LA CAPITAL

Como he apuntado arriba, en *El Porvenir* y *El Piloto* apenas existen referencias sobre los teatros secundarios. En el caso del coliseo de la Sartén, solo hallamos una alusión como precedente del coliseo de Buena-Vista en un folletín de *El Porvenir*, puesto que no aparece su nombre en la cartelera. Esto se debe a que la Sartén acogió su última función el 7 de mayo de 1837, seis días después de la aparición del primer periódico, el cual publicó su primera cartelera ya el día 6 y sin recoger el nombre de este local, como sí hizo el *Diario de Madrid*. En cuanto al teatro de las Tres Musas, inaugurado en el verano de 1838, hay dos únicas menciones en la cartelera de *El Piloto*, pese a que este diario fue muy regular en la publicación de la sección de teatros. Se trata de los números 132 y 222; en el primero se informa de la unión de las compañías del Buena-Vista y de las Tres Musas, y en el segundo de la reposición de la comedia *El diablo predicador*.

Al teatro de Buena-Vista se le prestó mayor atención en *El Porvenir* por tratarse de un local cuya apertura se produjo en el periodo en que se publicó el diario, que dedicó algunos párrafos de tres de sus folletines a adelantar su inauguración y a comentar sus funciones. Sin embargo, *El Piloto* no le reservó ninguna línea de sus críticas teatrales. Respecto a la cartelera, el teatro de Buena-Vista apareció solo en siete números de *El Porvenir*<sup>161</sup> y únicamente en dos de *El Piloto*. No obstante, estas dos

---

<sup>161</sup> En concreto, *El Porvenir* insertó la programación del teatro de Buena-Vista en los siguientes números: 72, domingo 16 de julio de 1837; 93, domingo 6 de agosto; 109, viernes 25 de agosto; 110, sábado 26 de

menciones ofrecen pistas sobre el funcionamiento del teatro. La primera es la del número 132 sobre la unión de compañías, mientras que la segunda la encontramos en el número 146, en que se informa del estreno en el Buena-Vista del drama *Don Juan de Austria o La vocación*. Parecía que la historia de este teatro y el de las Tres Musas estuvo unida en algún momento, y también que no todas las obras nuevas se representaban en los teatros de la Cruz y del Príncipe, y exactamente así es, como veremos en las próximas páginas.

## 2.1. EL COLISEO DE LA SARTÉN Y LA COMPAÑÍA DE LOS REALES SITIOS

El teatro de la Sartén, que estuvo ubicado en la calle del mismo nombre (en la actualidad Navas de Tolosa) esquina al Postigo de San Martín, acogió a la compañía de los Reales Sitios desde octubre de 1830 hasta mayo de 1837. Antes de ese período actuaban en él grupos de aficionados, como recogió Sainz de Robles (1952: 32-33), quien comentaba que el local se utilizó para ese fin entre los años 1815 y 1830, además de añadir que hacia 1820 ensayaban dentro el Himno de Riego de forma clandestina grupos de liberales exaltados. Por su parte, Ballesteros Dorado (2012: I, 53) precisa que algunos aficionados dieron funciones en la temporada 1829-1830 en un coliseo existente en la calle de la Sartén, en casa de Manuel Castellanos. Finalmente, en su artículo del 13 de diciembre de 1835 titulado “Una función en el Teatro de la Sartén”<sup>162</sup>, *El Español* explicaba que el local se había utilizado como “teatrillo de aficionados” pero que “ciertos actores” que necesitaban un lugar donde representar “hicieron en un santiamén un teatro público”, y apuntaba también que en otro tiempo albergó bailes públicos<sup>163</sup>.

Esos “ciertos actores” eran los miembros de la compañía de los Reales Sitios, a cuyo autor y empresario, Andrés Toribio, concedió permiso Fernando VII el 9 de agosto de 1830 para trabajar durante el invierno en el teatro de la Sartén (situado en el número 10 de la calle, en la casa del duque del Parque), pese a la oposición del entonces director de los teatros de la Cruz y del Príncipe, Cristóbal Fernández Cuesta, y del corregidor de

---

agosto; 113, jueves 31 de agosto; y los dos números que salieron como 115, sábado 2 y domingo 3 de septiembre.

<sup>162</sup> Este texto generó una polémica con uno de los miembros de la Compañía de los Reales Sitios, el cual firmaba como “Un cómico nacional” (ver el número 296 de la *Revista Española*, del 21 de diciembre de 1835, y el número 55 de *El Español*, del 25 de diciembre de ese año).

<sup>163</sup> En los años que nos ocupan, la sección de “Diversiones públicas” de los periódicos anunciaban por separado este teatro y el salón de la calle de la Sartén, donde se ofrecían bailes de máscaras.

Madrid (cfr. AVM Corr. 1-186-60; Dorado Ballesteros, 2012: II, 555-557). El cuerpo de artistas, que también se estableció en el local las seis temporadas siguientes, interpretaba en la capital las obras que ponía en escena en verano en los Reales Sitios y Toledo, durante la estancia en ellos de los monarcas (AVM Corr. 1-197-2), lo que explica que el coliseo desapareciera de la cartelera de los diarios durante los meses de estío.

#### 2.1.1. LA GALERÍA PARA LAS MUJERES

La compañía de Toribio debutó en el teatro de la Sartén el 1 de octubre de 1830 con la comedia *El celoso y la tonta* (AVM Corr. 1-186-60). Sin embargo, el primer anuncio no se publicó hasta el día 3, cuando dispuso la representación, a partir de las siete de la noche, de la comedia *El Grabador de Ostende y Asesino generoso*, seguida de un intermedio de baile y del sainete titulado *Los Majos y Estudiantes*. A continuación del programa, *Diario de Avisos de Madrid* recogía una nota a modo de presentación del coliseo.

En primer lugar, se recalca que en el establecimiento “se halla destinada con toda comodidad y decencia una galería solo para señoras”, particularidad que destaca Rubio Jiménez (2003: 1811). Precisamente, Andrés Toribio llamó la atención del corregidor de Madrid y juez protector de los teatros, Domingo María Barrafón, sobre dicha galería cuando éste le advirtió de que no podría iniciar las funciones hasta que no se hiciese la separación de hombres y mujeres. El empresario le respondió que había formado a tal efecto una galería separada que quedaría destinada para las mujeres, y aparte las lunetas que deberían ocupar solo los hombres (AVM Corr. 1-186-60). Cinco años después, el 9 de noviembre de 1835, la *Revista Española* insertó en su número 254 un suelto en el que daba la razón a un suscriptor sobre la utilidad que reportaría a la empresa de los teatros principales y la comodidad y ventajas que se seguirían para el público si sus localidades se ocupasen indistintamente por mujeres y hombres, como sucedía en la Sartén y en el coliseo de Barcelona.

Pese a esta innovación, el local siempre arrastró un inconveniente, al igual que los de la Cruz y el Príncipe: su reducido tamaño. Además de limitar los movimientos de los actores y el espacio para disponer las decoraciones en el escenario, su estrechez provocaba que parte del público no pudiera acceder en ocasiones a las funciones, teniendo que repetirse estas en días posteriores. El redactor de “Una función en el

Teatro de la Sartén” apuntaba que “apenas se cabía entre los bancos”, además de afirmar que “sudé para tres inviernos” y de criticar la iluminación, problemas que también existían en los otros coliseos. No obstante, únicamente he encontrado una referencia sobre reformas, publicada en el *Diario de Avisos de Madrid* del 9 de octubre de 1831, sobre la apertura de un luneto en el cielo raso y un arreglo de los asientos.

El anuncio también indicaba los precios de las entradas. Los asientos de las galerías costaban 6 reales, lo mismo que las lunetas principales; los de las segundas lunetas se pagaban a 5 reales y los de grada, a 3. Además, existía la posibilidad de obtener un abono por treinta representaciones. El despacho de billetes, ubicado en el mismo teatro de la Sartén, abría de diez de la mañana a una de tarde y desde las cuatro en adelante, horario que se mantuvo en las siguientes temporadas. Sin embargo, no he hallado más alusiones al importe de las localidades para obras de teatro, solo una crítica publicada por *El Jorobado* el 18 de marzo de 1836 en la que se denunciaba la subida del mismo y la consiguiente disminución de concurrencia de público<sup>164</sup>.

Finalmente, ese primer anuncio del 3 de octubre destacaba que en el teatro se variaba de función diariamente, condición que por regla general se cumplía, e incluso con cierta frecuencia se programaban dos en la misma tarde, al igual que hacían los teatros principales. Nada se decía sobre los actores y actrices que participarían en la función, aspecto que no se recogió en la cartelera hasta el 4 de noviembre, cuando Andrés Toribio publicó que ese día actuarían en las diferentes piezas las mujeres María Chiquero, M. Alcaraz, M. Soriano, J. Ramírez y María Estremera, y los hombres Ángel López, M. de la Cruz, M. Escobar, A. Montero, M. Romero y M. Lanzarote.

### 2.1.2. PRIVILEGIOS REALES

Ante la primera temporada de la compañía de los Reales Sitios en el teatro de la Sartén, Fernández Cuesta exigió una cuota de 160 reales por función para la empresa de la Cruz y del Príncipe por el tributo de diversiones públicas, pero Toribio manifestó no poder contribuir con más de treinta. La autoridad lo fijó finalmente en sesenta, por lo que el autor solicitó a Su Majestad que se le eximiera del pago de esta cuota, lo que dio lugar a una Real Orden del 7 de octubre de 1830 que mandaba que Toribio pagase

---

<sup>164</sup> Los precios indicados se aplicaron en febrero y marzo de 1833 y en octubre de 1834 para los espectáculos de los malabaristas José Dos Reis y Antonio Sotomayor y del físico Antonio Cervi, respectivamente, según el *Diario de Avisos de Madrid*, por lo que cabe suponer que también se mantuvieron para funciones teatrales hasta, por lo menos, ese año de 1834.

treinta reales diarios a la empresa.

Justo un año después, Toribio y sus actores iniciaron en el local las representaciones de la temporada 1831-32<sup>165</sup>. Con fecha del 24 de septiembre de 1831, en atención a una nueva petición del autor y empresario, el rey había dictado otra Real Orden para que, durante ese año cómico y en lo sucesivo, el autor contribuyera solo con la cantidad de treinta reales, sin que la empresa de los coliseos principales ni otra que los tomase a su cargo ni tampoco los compañeros de la corte pudieran obligarle a pagar más. Esto explicaría por qué en las carteleras publicadas en prensa durante ese año cómico aparecía delante del nombre del teatro la frase “Con Real Privilegio”, que después se sustituyó simplemente por “Compañía de los Reales Sitios” aunque la concesión se mantuvo.

Así, cuando Toribio solicitó permiso en noviembre de 1834 para abrir de nuevo el local, se le otorgó en las mismas condiciones que en los años anteriores (AVM Corr. 1-186-60), y al fijarse las cuotas del impuesto de diversiones públicas para el año cómico 1836-37, se mantuvieron los treinta reales “asignados en virtud de Real Orden” (AVMS 2-481-38).

### 2.1.3. LA COMPAÑÍA: ANDRÉS TORIBIO, LAS CHIQUERO Y JOSEFA PALMA

Andrés Toribio fue nombrado autor de la compañía de los Reales Sitios en 1824, si bien no se inició como empresario hasta un año después, junto a la primera bolera María del Carmen Chiquero<sup>166</sup>. Seguramente era hermana de la famosa actriz María Chiquero, con la que aparece –solo con el nombre de Carmen- en la nómina de actores y actrices que Toribio remitió al juez protector de teatros el 11 de marzo de 1834. En la lista se indica si los hombres estaban casados, solteros o viudos, si su esposa pertenecía al mundo del teatro o no y si se encontraban reunidos o no, y en caso de que vivieran separados se indicaba el lugar de residencia de la mujer. Al no ejercer Toribio como actor no aparece su estado civil (AVM Corr. 1-197-2), por lo que no podemos confirmar que estuviera casado con Carmen, como parece indicar su unión como empresarios. Sin embargo, la bailarina no formó parte del elenco en la siguiente temporada, como demuestra el listado publicado en el *Diario de Avisos de Madrid* el 18 de abril de 1835

---

<sup>165</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, número 280, viernes 7 de octubre de 1831.

<sup>166</sup> Archivo General de Palacio (AGP), sección de Administraciones Patrimoniales, Real Sitio de Aranjuez, caja 14.304. Llegué a estos legajos y a otros que cito más adelante gracias a un artículo de San Román Manzanera (1992: 528-529).

y en el *Eco del Comercio* y la *Revista Española* un día después, el único entre los años 1830 y 1837 que he encontrado en la prensa. El primer periódico especificaba en su cartelera que la compañía estaba “nuevamente formada”, motivo por el que quizás su autor y empresario decidió insertar la nómina en los diarios.

En efecto, si comparamos la lista de 1834 con la publicada en 1835, se observa una renovación que afectó aproximadamente a la mitad de la compañía, tanto hombres como mujeres, siendo sustituidos por otros artistas<sup>167</sup>. No obstante, con la excepción de Carmen Chiquero, continuaron en ella los que, a tenor de los repartos publicados en prensa, tenían un papel importante, como Felipe Reyes, Ángel Segarra, Joaquín Aznar, Manuel Gutiérrez y Andrés Toribio menor, y María Chiquero, Josefa Galindo, Teresa Romero, las dos parientes llamadas Josefa Palma, Francisca Vallelado y Feliciano

---

<sup>167</sup> “Lista de los individuos que componen la compañía de Declamación de los R. Sitios y estado de cada uno” (AVM Corr. 1-197-2):

ACTORES: ¿Luis? Martínez (Casado con Dolores Alonso, de teatro, reunidos), Antonio Gómez (soltero), Juan Serna (Casado. Su esposa no es de teatro, reunidos), Felipe Reyes (Viudo. Con su madre), Ángel Segarra (soltero), José Lorena (Casado con Feliciano Villeti. De teatro, reunidos), Manuel Fernández (¿Form.? Su esposa no es de teatro. Se halla en Málaga), Juan Carlos Mata (¿Form.? Su esposa no es de teatro. Se halla en esta Corte), José Rodríguez (viudo), Miguel Escobar (Casado. Su esposa no es de teatro), Joaquín Aznar (¿Form.? Su esposa no es de teatro), José Moreno de Vera (¿Form.? Con Francisca García, de teatro), Pascual López (¿Form.? Su esposa no es de teatro), Antonio García (Form. Su esposa no es de teatro), Joaquín Meléndez (Soltero. Con su padre), Manuel de Torres (Casado con Teresa Romero, de teatro, reunidos), José Jiménez, Manuel Gutiérrez, Antonio Corcuera, Andrés Toribio menor, José Rodríguez menor.

ACTRICES: María Chiquero, Josefa Galindo, Teresa Romero, Dolores Alonso, Josefa Palma, Francisca García, Carmen Chiquero, Francisca Vallelado, Carmen Morena de Vera, Feliciano Villeti, Vicenta Girón, Josefa Palma menor, María Torres.

“Lista de los actores y actrices que componen la compañía de declamación, música y baile, que con permiso de S.M. la Reina Gobernadora (que Dios guarde) se ha formado por su autor, Andrés Toribio, para los Reales Sitios, Madrid y Toledo en este presente año de 1835”, inserta en la prensa:

Autor: Andrés Toribio. Director de escena: Ángel López. Agente: Manuel Gutiérrez.

ACTORES: Ángel López, Antonio Pallardó, Antonio Argüelles, Felipe Reyes, Antonio López; Ángel Sagarra (*galán joven*); Manuel Ayala, Juan Sánchez (*carácter anciano*), Manuel Gutiérrez, José Lorena (*segundos de esta clase*); Pedro Rodríguez, Juan Latorre (*carácter jocoso*).

Director de orquesta: D. Pascual López, D. Andrés Toribio (menor).

ACTRICES: María Chiquero (primera); Josefa Galindo, Juana Ruiz, María de la O Rodríguez, Feliciano Villeti, Francisca Vallalado; Teresa Romero (*graciosa*), Josefa Palma, menor (*dama joven*), Josefa Palma, mayor (*característica*).

Apuntadores: Joaquín Aznar, Juan Alonso, José López. Maquinista y pintor: José Jiménez. Asistencia mayor: Ángel Luna.

DE CANTADO: Teresa Romero; Josefa Palma, menor; María de la O Rodríguez, Francisco Cordero, Manuel Gutiérrez, Pedro Rodríguez.

DE BAILE: Manuel Torres (*director*), Facundo Piñuela, N.N., Manuela García, Juana Ruiz, Francisca Vallalado y María López.

Cobrador principal: Fulgencio Casales (En la *Revista Española* figura Francisco López). Guardarropa: Juan López.

Aparte de pequeñas diferencias en la escritura de algunos apellidos (“Segarra” por “Sagarra” y “Vallelado” por “Vallalado”), vemos que la lista publicada en 1835 es más elaborada que la de 1834. En ella se concreta la función de cada miembro dentro de la compañía, como hacían los empresarios de la Cruz y del Príncipe. De la nómina manuscrita deducimos que las esposas de los cuatro hombres que estaban casados con una mujer de teatro estaban ajustadas también en los Reales Sitios.

Villeti. Además, se incorporó el actor Juan Latorre, que podría tratarse de un hermano del popular Carlos Latorre de nombre Juan María y cuyas hijas se dedicaron al teatro (Soria Tomás, 2008: 231, 264), o de una de las personas que citamos arriba como interesadas en tomar en arriendo los teatros principales. Con todo, sería al año siguiente cuando el elenco sufrió un cambio más profundo, pues ganó al primer actor José Edo (y a una familiar de éste, la bailarina Rafaela Edo), pero perdió a algunas de sus figuras femeninas.

Así, María Chiquero<sup>168</sup> solicitó su jubilación por motivos de salud con fecha del 7 de junio de 1836, la cual se le otorgó por Real Orden de 26 de julio de ese año. En su escrito, la actriz explicaba que en junio de 1833, con motivo de hallarse imposibilitada, le había concedido Fernando VII la gracia de optar a la misma pensión que una dama de los teatros de la capital, tras una carrera de dos años en ellos y de once en los de los Sitios. Chiquero volvió a los escenarios pero su débil estado la llevó a una nueva retirada en el verano de 1835, también con derecho a cobrar su asignación. En el año 1836 hablaba de “retirarse de las tareas que tanto contribuyen al menoscabo de su debilitada salud” (AVMS 1-197-2<sup>169</sup>), pero posteriormente actuó en el teatro de las Tres Musas, probablemente animada por Toribio, quien lo dirigió durante varios meses.

Además, la *Revista Española* informó en el mes de marzo de que habían dejado la compañía las Palma. El redactor (que firmaba con las iniciales A. de T. y C.) comentaba que eran madre e hija, y que la menor había sido contratada en Zaragoza. Se lamentaba de la marcha de esta “joven e inteligente actriz”, pues consideraba que los teatros de la corte perdían “una verdadera joya”<sup>170</sup>. Volvería a la capital poco después para ser ajustada en los coliseos principales, en los que desarrolló una dilatada carrera.

---

<sup>168</sup> El *Correo de las Damas* aludía, en su número del 14 de diciembre de 1835, a los repetidos halagos que la *Revista Española* prodigaba al teatro de la Sartén y a esta intérprete, a la que criticaba tras verla en la tragedia *Juan de Padilla o Los comuneros*, afirmando incluso que “los bajos de su voz en vez de admiración solo causaban risa”. El redactor de la sección de teatros no entendía en qué se basaba la otra publicación para alabarla y la acusaba de parcialidad, pues silenciaba los logros de las primeras actrices de la Cruz y del Príncipe y sin embargo elogiaba a la Chiquero.

<sup>169</sup> En este expediente hay otros documentos fechados entre 1825 y 1836 sobre formación de compañías y solicitud de permisos para desplazamientos y representaciones.

<sup>170</sup> Número 886, domingo 20 de marzo de 1836. El periodista aprovechó la crítica de un beneficio a Edo para explicar los cambios en la compañía de los Reales Sitios. La señorita Palma había sido reemplazada por Isabel Soriano y su madre por María Estremera. También la había abandonado Teresa Romero, a quien sustituyó Josefa Ramírez. Además, se habían incorporado como bailarines el señor Cairón y Rafaela Edo, a quien supongo familiar del primer actor. El 7 de mayo de 1837, día en que se ofreció la última función en la Sartén, sabemos por la cartelera del *Diario de Madrid* que la señora Soriano continuaba, y aparecían como nuevos los nombres de María Ramírez, la señora Montañés y Antonio y Andrés Montañés.



En efecto, esta joven Josefa Palma es la famosa intérprete que se casaría con Florencio Romea años más tarde.

#### 2.1.4. EL REPERTORIO: EL ESTRENO DE *ABEN HUMEYA*

Cambroner (1913: 25) apuntaba que el teatro de la Sartén fue el último en el que se cantaron tonadillas casi a diario, y aportaba títulos como *Los hidalgos de Medellín*, *La vieja burlada* y *La venida del soldado*. En cuanto a las representaciones de verso, aseguraba que en este local “no se estrenaba”, afirmación que recogió años después Sainz de Robles (1952: 32) al señalar que el coliseo de la Sartén “no era escenario de estrenos”, sino que en él “se hacían –mejor dicho: *se deshacían*– las obras de gran éxito de las temporadas anteriores en los teatros *del Príncipe y de la Cruz*”. Pero esta aseveración no es cierta, pues la compañía interpretó varias obras nuevas en la capital. De hecho, Toribio y los actores de los Reales Sitios fueron los primeros en presentar allí una de las obras más relevantes del Romanticismo español: *Aben Humeya o La rebelión de los moriscos*.

El drama histórico de Francisco Martínez de la Rosa, escrito en francés durante el exilio del escritor en París y representado allí en 1830, se estrenó oficialmente en Madrid en el teatro del Príncipe el 7 de junio de 1836, pero ya había sido escenificado en el de la Sartén el 14, 15, 16 y 21 de febrero de ese año (en esta última fecha con doble función), y volvió allí el 21 de noviembre (Peers, 1973: I, 343). Así lo demuestran las carteleras del *Diario de Madrid*, aunque las críticas teatrales se centraron en el montaje del coliseo principal.

La compañía de los Reales Sitios anunció su ejecución con solo dos días de adelanto, con un breve texto en el que cometía un error con el género de la pieza y modificaba la ortografía de su título (“El domingo próximo se ejecutará la famosa comedia en tres actos, AVENUMEYA O LA REBELIÓN DE LOS MORISCOS” [sic]). En la víspera de su primera puesta en escena, se sustituyó “comedia” por “drama histórico” y se indicó el nombre del autor, pero no se corrigió el título hasta el día de la última función. El 14 de febrero, pese a tratarse de la jornada del estreno en la Sartén, el texto de las carteleras no se amplió ni ofreció ningún detalle sobre el montaje; simplemente se informaba de que empezaría a las siete y media de la noche y que sería “exornado con todo su aparato”, y se eliminaba el nombre de Martínez de la Rosa. Así se mantuvo los días 16 y 21, pero el 15 se suprimió también la frase sobre el aparato

escénico. Podría decirse que Andrés Toribio, a pesar de ser el primero que dispuso *Aben Humeya* en la corte, apenas explotó los anuncios para realzar sus esfuerzos y los de su compañía, lo que sí ocurrió con su representación en el coliseo del Príncipe, donde estuvo en cartel los días 7, 8, 9, 10 y 12 de junio (Barba Dávalos, 2013: Anexo I, 92, 377, 384)<sup>171</sup>.

Además del estreno del drama de Martínez de la Rosa, el teatro de la Sartén albergó, el 14 de diciembre de 1830, el de la obra en tres actos *El mendigo de Bruselas o El descubridor de sí mismo*, la cual anunció la compañía como una comedia pero se trata de un melodrama. La pieza había sido escrita para representarse en Barcelona y fue editada en esa ciudad por José Torner un año antes, de acuerdo con el ejemplar que existe en la Biblioteca Nacional, en el que no se indica autor. También se conservan aquí dos ediciones del melodrama traducido del francés *La capilla en los bosques o El testigo invisible*, impreso igualmente en 1829 en Barcelona pero por los hermanos Juan y Jaime Gaspar, el cual no se puso en escena mientras no llegó a las tablas del coliseo de la Sartén en febrero y marzo de 1835. En octubre de este año, acogieron la primera representación de la comedia *El alcalde mayor de Ledesma* y del drama de espectáculo traducido del francés *Los contrabandistas o el corregidor de Segovia*<sup>172</sup>. En diciembre, el artículo ya mencionado de *El Español* subrayaba que “tiene ya la compañía sartenaria ingenios que para ella, y solo para ella, escriben dramas”, sin mencionar ningún nombre. Ya en febrero de 1836, el teatro albergó el debut del drama *La muerte de Torrijos*, que adquirió “a costa de grandes sacrificios pecuniarios”<sup>173</sup>, y en noviembre, el de la comedia de Antonio de Iza Zamácola *El clásico y el romántico*<sup>174</sup>.

---

<sup>171</sup> La empresa de los teatros principales tampoco avisó de su estreno con demasiada antelación (tres días de margen), pero su presentación en las carteleras fue extensa y cuidada, con atención a la obra, al escritor y al montaje. De esta manera, explicaba que el “distinguido literato español” Francisco Martínez de la Rosa compuso el drama en francés para los teatros de París, “donde fue recibido con entusiásticos aplausos, y coronado con los honores del más positivo triunfo”, y que la tradujo después al castellano, sin desmerecer de la primera. La administración teatral confiaba en que la pieza sería bien recibida, pues llegaba precedida de “grande reputación adquirida dentro y fuera de España” y el nombre de Martínez de la Rosa daba “todas las garantías apetecibles”. Además, aseguraba no haber economizado gastos ni omitido trabajo para exornarla “con todo aparato en trajes, decoraciones y acompañamientos, cantándose coros compuestos al intento; y se estrenará para la división particular de los actos un telón nuevo pintado por el profesor don Juan Blanchard”.

<sup>172</sup> La *Revista Española* publicó una crítica sobre el estreno de esta obra en su número 233, del lunes 19 octubre 1835, en la que alababa la pieza, el trabajo de los actores y los decorados.

<sup>173</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, número 311, sábado 6 de febrero de 1836.

<sup>174</sup> La obra no fue bien acogida por la prensa ni por el público, que silbó la pieza y al autor durante su estreno, lo que provocó que el telón cayera antes de que terminara su ejecución, según recogió el *Eco del Comercio* en su número 935, del domingo 20 de noviembre de 1836. Por su parte, *El Guardia Nacional* de Barcelona, en su número 373 del 12 de diciembre, destacó los silbidos y calificó el drama de

Respecto a las reposiciones, la compañía de los Reales Sitios mostraba especial predilección por el teatro del Siglo de Oro, en el que basó su repertorio inicialmente. El autor al que más representó es Tirso de Molina, con obras como *El vergonzoso en palacio*, *La villana de La Sagra*, *La villana de Vallecas*, *Mari Hernández, la gallega*, *El amor médico*, *Amantes y celosos todos son locos* y, sobre todo, *Marta la Piadosa*. También interpretaba piezas de Calderón de la Barca, como *La vida es sueño* y *A secreto agravio, secreta venganza*, y de Lope de Vega, con *El perro del hortelano*, *El mejor alcalde, el rey* y *Lo cierto por lo dudoso o La mujer firme*. En su catálogo también figuraban las comedias *En boca del embustero es la verdad sospechosa*, *Rey valiente y justiciero* y *ricohombre de Alcalá* y *El diablo predicador*, de Juan Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto y Luis de Belmonte Bermúdez, respectivamente, y la comedia de magia *Los encantos de Medea*, de Francisco de Rojas Zorrilla. Además, recuperó para los escenarios la comedia *La prudente Abigail*, de Antonio Enríquez Gómez.

La compañía del teatro de la Sartén también contaba entre su repertorio con piezas tan célebres como *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague o Convidado de piedra*, de Antonio de Zamora; *El sí de las niñas*, de Moratín; la tragedia *Lanuza*, del duque de Rivas<sup>175</sup>, y *No más mostrador*, de Larra. Representaba también *Indulgencia para todos*, de Manuel Eduardo de Gorostiza, o *El poetaastro o la boba fingida*, traducción de Manuel Bretón de los Herreros del francés Destouches, y rescató la comedia *El hombre agradecido*, de Luciano Francisco Comella. Entre las producciones de autores extranjeros, eligió, entre otras, *María Tudor*, de Víctor Hugo; *Las preciosas ridículas* y *El hipócrita*, de Molière; *Hacerse amar con peluca o El viejo de 25 años*, comedia de Scribe traducida por Ventura de la Vega; *Caprichos de amor y celos*, adaptación de una comedia de Carlo Goldoni, padre de la comedia italiana, y *Las herrerías de Maremma*, de Antonio Morrocchesi.

Además, la compañía interpretó obras de compromiso con el régimen político existente (Llargo Ojalvo, 2007: 36). En marzo de 1836, en plena guerra carlista y catorce años después de su estreno en el teatro de la Cruz, no es casual la puesta en escena de *Lanuza*, que versa sobre la lucha contra la tiranía de Carlos I y Felipe II. Tampoco la de la comedia nueva *Enrique III, Rey de Castilla*, en diciembre del año anterior, anunciándose como “recomendable por estar ligada con las actuales

---

“detestable”.

<sup>175</sup> La *Revista Española* insertó una crítica en su número 386, del domingo 20 de marzo de 1836, con halagos a la obra, al elenco y a su autor.

circunstancias”. También es simbólico el título de la comedia nueva *La reunión de partidos*, representada en una de las tantas funciones patrióticas que se dispusieron en la Sartén, por lo general ejecutadas por los actores pero en alguna ocasión por los propios miembros de la Milicia Nacional. En el primer caso, los intérpretes renunciaban a su salario para destinar el montante de las entradas a armar y equipar a las tropas isabelinas. Normalmente, también se pedía un donativo a los asistentes y/o se aumentaba ligeramente el precio de los billetes para incrementar las ganancias.

#### 2.1.5. LA VENTA DE LOS EFECTOS DEL TEATRO

Martínez Olmedilla (1947: 33) comenta otra curiosidad sobre el coliseo de la Sartén, de la que no he encontrado mención en ninguna publicación de la época, y es que el rey Fernando VII acudía a él con frecuencia. No obstante, sí he localizado una referencia a la asistencia del infante don Francisco a la representación de la tragedia *Lanuza* el 19 de marzo de 1836<sup>176</sup>. Tampoco he podido comprobar la anécdota que cuenta Sainz de Robles (1952: 33) respecto a que fue clausurado porque “cierta artista francesa llamada madame Radiguet dio en la manía de buscar, sobre el escenario y en público, no se sabe fijamente cuál insecto perdido por los rincones de su opulenta anatomía”, si bien podría referirse a la etapa del teatro de aficionados. En la prensa no se habló del motivo de su desaparición, pero el *Diario de Madrid* publicó, el 5 de mayo de 1837, el siguiente anuncio:

Se venden todos los efectos de que se compone el teatro de la calle de la Sartén, cuyo coste asciende en el día, según tasación hecha, a veinte y ocho mil rs., y se dará en cuatro mil: si algunos aficionados le acomodasen su adquisición y hacerse cargo del local, se presentarán en la calle de Tudescos número 16, cuarto principal.

Dos días después, el 7 de mayo, se difundió el último texto en la cartelera, sin avisar del cese de la actividad en la Sartén. Además, la función que se ofreció ese día fue muy amplia, con varias piezas en un acto, música clásica, cantado de arias de ópera y baile. Ignoro si finalmente se responsabilizó del local algún grupo de aficionados, que habían seguido presentándose en sus tablas junto a los integrantes de la compañía de los

---

<sup>176</sup> *Revista Española*, número 886, domingo 20 de marzo de 1836.

Reales Sitios, de acuerdo con algunos anuncios y críticas. Sí está recogido que la contrata de Andrés Toribio finalizó antes del 5 de julio de ese año<sup>177</sup>, por lo que es probable que la decisión de poner a la venta los enseres respondiera a esta circunstancia.

Con la desaparición del coliseo de la Sartén, fracasó el primer intento de establecer otro teatro duradero en la capital. En el artículo publicado por *El Español* en 1835 se destacaba que “el bienaventurado teatro de que hablamos, es bueno porque más adelante puede llegar a serlo”, se apuntaba que su fama había crecido y se señalaba como clave de su éxito –no sin ironía– que se había “hecho independiente” y que contaba con “una numerosa *clientela*”, si bien se recalca al mismo tiempo que si “lo juzgamos por lo que intrínsecamente vale, casi casi vamos a decir que no vale nada”<sup>178</sup>.

## 2.2. EL TEATRO DE LAS TRES MUSAS: DOS AÑOS Y MEDIO INESTABLES

El teatro de las Tres Musas, conocido también como el de las Musas o el de la plaza de la Cebada, donde estaba situado<sup>179</sup>, fue inaugurado el 1 de junio de 1838 y se anunció en prensa desde tres días antes hasta el 9 de octubre de 1840, con un paréntesis entre el 15 de enero y el 26 de septiembre de este segundo año. Aparte de los completos textos de las carteleras, que revelan que Andrés Toribio se hizo cargo del local durante varios meses, he localizado seis referencias sobre el coliseo, que comentaré más adelante: tres reseñas difundidas por *El Panorama* en 1838; otra de abril de 1839 del *Eco del Comercio* sobre la calidad de sus actores y los del teatro de Buena-Vista; un comunicado relativo a los beneficios de una función patriótica, publicada por el mismo diario en agosto; y un breve apunte sobre el estreno de *Gabriela de Belle-Isle* en el

---

<sup>177</sup> AGP, sección de Administraciones Patrimoniales, Real Sitio de Aranjuez, caja 14.331.

<sup>178</sup> El redactor se mofaba, además, de una mesita que había en el descansillo de la escalera en la que se vendía café y azucarillos, diciendo que sería de “café y bollería cuando el teatro de la Sartén sea teatro”. En este sentido, concluía afirmando que intentaría “no volver al teatrillo, sino cuando los adelantos de nuestra riqueza diesen para que lo fuese de veras”.

<sup>179</sup> Pese a que en la cartelera de los diarios siempre se indica su dirección, algunos autores no la identifican de forma correcta. Sainz de Robles (1952: 37) situaba el teatro de las Tres Musas en la plaza de los Mostenses, donde estuvo la primera sede del Real Conservatorio de Música y Declamación, y de hecho los datos que aportaba se refieren a esta institución. Por la semejanza de sus nombres, puede que lo confundiera con el del Museo, cuya sala fue utilizada para actos académicos de los alumnos de dicho conservatorio. No obstante, el teatro del Museo fue abierto posteriormente al de las Tres Musas y estuvo ubicado en el antiguo convento de las monjas de Vallecas, en la calle Alcalá número 27 (Granda, 2000: 10-11). Por su parte, Martínez Olmedilla (1947: 34) decía que “estuvo instalado en la calle del Nuncio, número 19, sin que haya dejado recuerdo de nada memorable. Su actuación fue hacia 1838”. Sin embargo, no estaba del todo equivocado este autor, pues en Nuncio 19 se abrió a finales de la década de los sesenta un teatro llamado “De las Musas”, como he comprobado con periódicos del momento como *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, *La Época*, *La Iberia* o *El Imparcial*.

folletín del *Diario de Madrid* el 13 de octubre de ese año.

### 2.2.1. COMPROMISO CON EL PÚBLICO

Tres son los anuncios que sirvieron de presentación del coliseo de las Musas, los cuales se insertaron en el *Diario* los días 29 y 31 de mayo y 1 de junio de 1838, este último coincidiendo con su apertura. En el primero, el empresario adelantaba que empezaría sus tareas a principios del mes de junio y subrayaba que no tenía “más fin que reemplazar en lo posible la falta que se nota en Madrid de espectáculos dignos de él”, sin afán alguno de “hacerlo un objeto exclusivo de ganancia positiva ni aun probable”, por lo que “no piensa hacer su apología, ni pomposos ofrecimientos”. Sin embargo, sí exponía al público que no había omitido sacrificio para servir al público con la comodidad que merecía y explicaba que el coliseo se había hecho totalmente nuevo, incluido la maquinaria y las decoraciones y los adornos del salón, realizados por acreditados artistas. También destacaba que la compañía se componía de actores conocidos, algunos de ellos en los propios teatros de Madrid, y que la orquesta era “brillante y escogida”. Así, si bien admitía que el local no le permitía crear un teatro como lo merecía la capital, se mostraba convencido de que como subalterno no habría otro que lo igualara.

Además, para que el público gozara de “un recreo cómodo, decente y variado”, la empresa de las Tres Musas se proponía “no repetir más funciones que aquellas que hayan merecido una aceptación muy marcada”, pues disponía de “suficiente caudal de comedias, piezas y sainetes para poderlas variar diariamente”, junto con “otras no representadas en esta corte, y aun algunas enteramente nuevas”. En el mes de abril de 1839, en respuesta a la buena acogida de sus tareas por parte del público, su responsable amplió este compromiso a “todas las piezas dramáticas que más merezcan o hayan merecido la pública aceptación”, sin importarle los gastos ni “desvelos” que pudiera acarrear<sup>180</sup>. En ese primer anuncio, el empresario señalaba que amenizaría sus funciones con producciones líricas “en cuanto lo permitan sus fuerzas y lo crea compatible con el gusto del público”, y recalca que la parte de baile nacional sería desempeñada por “artistas inteligentes”.

Antes de finalizar con una nueva llamada a la benevolencia del público, se decía

---

<sup>180</sup> *Diario de Madrid*, número 1.473, lunes 8 de abril de 1839.

que las entradas del teatro de las Tres Musas se habían fijado a “un precio cómodo en general”, el cual se rebajaría a los que gustaran abonarse (una cuarta parte, según se concretaría el día 3). La tabla de tarifas se difundió el día de la inauguración: 8 reales lunetas principales; 4, lunetas de patio; 9, palcos bajos (cada asiento); 8, galería principal; 4, grada de galería; 2, patio; 4, entrada al piso bajo<sup>181</sup>. A los abonados se les deducía una cuarta parte del precio. Siguiendo la moda del coliseo de la Sartén, se admitían personas de ambos sexos en todas las localidades excepto en el patio, donde no se permitían más que hombres. La contaduría del teatro estaba situada en el local del mismo y abría de diez de la mañana a dos de la tarde y desde las cinco en adelante, horas en las que se vendían entradas y se admitían abonos. Con motivo de la primera función de ópera y en un horario similar, también se despacharon billetes “en la calle de la Montera, frente al café de San Luis, perfumería de la Carra”, taquilla que después se mantuvo.

#### 2.2.2. EL ELENCO: MARÍA CHIQUERO, LOS EDO Y REGUER

En el anuncio del 31 de mayo, el empresario del teatro de las Tres Musas confirmó la fecha de inauguración e incluyó otros dos detalles: el programa de la primera función y la nómina de la compañía de verso y baile. Además, avisaba de que también tenía contratada a la de canto y que la presentaría en cuanto se verificasen las escrituras o contratas, a la vez que se comprometía mientras tanto a amenizar sus funciones con algunas piezas de esa clase ejecutadas por el elenco de verso.

El debut de los cantantes estaba previsto para el 18 de junio, con motivo de la conmemoración del primer aniversario de la Constitución de 1837, pero la compañía lírica fue cedida al Ayuntamiento para otra función patriótica, por lo que se vio retrasado hasta el día 24, a la espera de la llegada de la *prima donna* (de la que no he localizado el nombre). El *Diario de Madrid* no ofreció una lista del elenco lírico, sino que aparecieron los nombres de sus miembros junto a su parte de las funciones de los días 24, 26 y 29 de junio de 1838: Reguer (primer bajo cantante), Esportón (altra prima), Jiménez (primer tenor), Pascua (altro primo), Damiana Feijas (segunda tiple) y Manuel Martínez (Caricato). Al año siguiente, se incorporó una cantante apellidada

---

<sup>181</sup> Idénticos precios se anunciaban para el concierto vocal e instrumental que tuvo lugar en el teatro de las Tres Musas el 27 de julio de 1838, de lo que puede deducirse que las tarifas eran las mismas para cualquier tipo de espectáculo, no solo para las funciones teatrales.

Andújar<sup>182</sup>. Joaquín Reguer y Feijas procedían de los teatros principales<sup>183</sup>, que renunciaron a ajustar cantantes en la temporada 1838-1839 debido a su crisis económica. Ambos volvieron al de la Cruz para la siguiente<sup>184</sup>, el cantante también como empresario, como ya hemos explicado.

Respecto al resto de la compañía de las Tres Musas, estaba formada por diecisiete hombres (doce actores, dos bailarines, un actor y bailarín, dos apuntadores), con otro en ajuste, y once mujeres (ocho actrices, dos actrices y bailarinas, una bailarina)<sup>185</sup>. De todos ellos, participaron en la primera función los señores Alejo Pacheco, Juan Porcar, Joaquín Edo, Ceferino Hernández, Pedro Rojas, Manuel Martínez, Juan y Manuel Bonsellas y N. Moreno, y las señoras Vicenta Martín, María Martínez y Ventura del Castillo, de acuerdo con la cartelera del 1 de junio. Además, el local acogió alguna función de jóvenes aficionados.

El intérprete y operista Joaquín Edo era hermano del que había sido primer actor de la compañía de los Reales Sitios, José Edo, quien a principios de 1839 fue ajustado como cantante en el teatro de las Tres Musas<sup>186</sup>. A finales de enero, figuraba como bailarina su pariente Rafaela Edo<sup>187</sup>, la cual también estuvo en la otra compañía. Otra artista de los Reales Sitios actuó en el nuevo coliseo: María Chiquero, quien en abril de ese año aparecía en el reparto de algunas funciones<sup>188</sup>. En este mes y en los siguientes, se indicaba igualmente la colaboración de dos actores que tendrían un papel relevante como empresarios: Ventura Escudero y Manuel Serrano<sup>189</sup>. En julio de 1839, el elenco primitivo se reforzó considerablemente con parte de los actores principales de la

---

<sup>182</sup> *Diario de Madrid*, número 1.432, martes 26 de febrero de 1839.

<sup>183</sup> *Diario de Madrid*, número 729 (corregido a mano e indicado 743), miércoles 29 de marzo de 1837.

<sup>184</sup> *Diario de Madrid*, número 1.474, martes 9 de abril de 1839.

<sup>185</sup> ACTORES - Alejo Pacheco, N.N., Juan Porcar, Joaquín Edo, Pedro Rojas, Diego Pacheco, Manuel Bonsellas, N. Moreno, Juan Bonsellas, Antonio Prats, Ceferino Hernández, Manuel Martínez, Casimiro Bonsellas, Miguel Rubiales; ACTRICES - Vicenta Martín, Josefa Prats, Ventura del Castillo, Juana Corona, Margarita García, María Martínez, María Yuste, Josefa López, Javiera Bañuls, Manuela Saavedra; APUNTADORES - Antonio Lacalle, José de las Cabañas; BAILE - Diego Pacheco, Gaspar Guilló, Javiera Bañuls, Manuela Saavedra, Carmen García y López.

<sup>186</sup> Ver, por ejemplo, las carteleras del *Diario de Madrid* de los días 10, 11, 24, 26 y 27 de enero de 1839.

<sup>187</sup> Ver el *Diario de Madrid* del 26 y 27 de enero del mismo año.

<sup>188</sup> *Diario de Madrid* de los días 1 y 4 de abril de 1839.

<sup>189</sup> Podemos conocer otros datos acerca de los cambios en la compañía a través de las carteleras. Por ejemplo, en enero de 1839, el primer consueta (apuntador) era Antonio Ripoll; las señoras Martín y Castillo, que figuraban en la primera nómina de artistas, continuaban ajustadas en el teatro; y en ese mes debutó un tal Esteban Baena. En febrero, una de las actrices y bailarinas de ese elenco inicial, Manuela Saavedra, seguía en él; y se incorporó el actor de carácter jocosos Manuel Catalá, quien también cantaba. En el mes de abril, debutó la dama joven de la compañía, la señora Torres (la cual continuaba en enero de 1840), y aparecían ya en los anuncios de la empresa los nombres de Teresa Romero y los señores Fuentes, Lirón, Santa Coloma, Moral, Suárez, Jordán e Ibáñez.



extinguida compañía del teatro de Buena-Vista, hecho reseñado en la cartelera de *El Piloto* el día 11 sin ninguna lista actualizada, pues la empresa no la publicó en prensa. Posteriormente se incorporaron Antonio González, quien también componía, y José Fuentes, que llegó a ser primer actor y director de escena<sup>190</sup>.

### 2.2.3. LOS ESTRENOS DE DRAMAS DE DUMAS

La primera función en el teatro de las Tres Musas se abrió con una sinfonía, siguió con la comedia *La villana de La Sagra*, la sinfonía a toda orquesta de la ópera *I Guelfi ed i Ghibellini*, de Dionisio Scarlatti, y *El aria del fanático por la música*, cantada por uno de los actores, y concluyó con la pieza de Marivaux *El legado*, traducida del francés por Bretón de los Herreros. Este programa ofrece una idea del repertorio de la compañía, que otorgaba gran importancia a la música, en concreto a la ópera, y que, como ya hiciera la de la Sartén, se basó primero en obras del Siglo de Oro y en piezas estrenadas en temporadas anteriores en los coliseos principales de la capital para después incluir estrenos propios, si bien con una frecuencia mucho mayor que la del otro teatro, en consonancia con su compromiso con el público. También fue continuadora de su espíritu progresista, lo que se refleja en las funciones patrióticas que disponía, en especial en el verano de 1839, con motivo del fin de la guerra en el frente norte.

Los actores del teatro de las Tres Musas interpretaron conocidos dramas de autores españoles del Romanticismo, como *Macías*, de Larra; *Bárbara Blomberg*, de Patricio de la Escosura; *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch, y *El rey monje*, de Antonio García Gutiérrez. Además, el 8 de noviembre de 1839 estrenaron *Doña Blanca de Navarra*, ópera prima de Ignacio García Ontiveros. En cuanto a los dramas de autores extranjeros, representaron, entre otros, *Don Juan de Austria o La vocación*, escrito por el francés Delavigne y traducido por Larra; *Hernani o El honor castellano*, original de Víctor Hugo y arreglado por Eugenio de Ochoa; *El Tasso*, de Alexandre Duval, con traducción de Ventura de la Vega; *La expiación*, también traducido por él y original de St. Aulaire; *Clotilde*, de Frédéric Soulié; y *Cristiano o Las máscaras negras*, acomodado al castellano por Joaquín Hurtado de Mendoza, cuya primera representación tuvo lugar en el coliseo en octubre de 1838 tras ser aplaudido “con entusiasmo en los

---

<sup>190</sup> *Diario de Madrid*, número 1.709, sábado 30 de noviembre de 1839.

teatros extranjeros”. No obstante, el autor con el que más se volcaron fue Alexandre Dumas, del que pusieron en escena los dramas *Ricardo Darlington*, *Margarita de Borgoña*, *Gabriela de Belle-Isle* y *Kean o Desorden y talento*, estrenos estos dos últimos.

El caso de *Gabriela de Belle-Isle* es parecido al comentado de *Aben Humeya*, pues se representó en un teatro de segundo orden de la capital antes de su estreno oficial en uno principal. Este drama en cinco actos, traducido por Isidoro Gil, llegó a las tablas del coliseo del Príncipe el 27 de abril de 1840, con motivo del cumpleaños de la regente María Cristina<sup>191</sup>. Aunque se anunció en la cartelera como un drama “nuevo en los teatros de la capital”<sup>192</sup>, lo cierto es que se había escenificado por primera vez en el de las Tres Musas casi seis meses antes, el 8 de octubre de 1839. Su empresario la presentó como una de las mejores composiciones de Dumas, “pues tanto lo animado de sus escenas, como la intriga tan bien manejada y tan propiamente expresada, no puede menos de deleitar al público inteligente”. Por este motivo, no omitió “gasto ni fatiga para ser el primero en proporcionar al público el gusto de ver en escena una composición de cuyo argumento se halla ya enterado”<sup>193</sup>, en referencia a la edición de Manuel Delgado para la “Galería Dramática”, en venta desde hacía un mes en las librerías de Escamilla y de Cuesta, de acuerdo con el anuncio insertado en *El Piloto* el 9 de septiembre.

Tan solo una semana después del estreno de *Gabriela de Belle-Isle*, el 15 de octubre, el teatro de las Tres Musas acogió el de *Kean o Desorden y talento*, otro drama en cinco actos de Dumas, dividido en seis cuadros. Existen tres versiones en castellano de la pieza, siendo la de Eugenio de Ochoa la que se representó en este local (cfr. Menarini, 2010: 273-274). El respaldo de los espectadores recompensó el esfuerzo del empresario, que insertó un anuncio al día siguiente de la primera función para manifestar que, “por los muchos aplausos que anoche recibió este drama y a petición de muchos concurrentes”, volvería a ponerlo en escena esa misma jornada. A continuación, especificaba el título de los cuadros en los que estaba dividida la pieza: “El convite”, “El titiritero”, “La taberna”, “El abanico”, “El teatro de Drury-Lane” y “La despedida”. Sin embargo, por indisposición de un actor no pudo ejecutarse la función, que sí se llevó a cabo el día 17 en atención a tratarse de un drama “tan aplaudido y tan deseado de los

---

<sup>191</sup> *Eco del Comercio*, número 2.188, lunes 27 de abril de 1840.

<sup>192</sup> *Eco del Comercio*, número 2.185, viernes 24 de abril de 1840.

<sup>193</sup> *Diario de Madrid*, número 1.656, martes 8 de octubre de 1839.

concurrentes”, a pesar de que se había subido el precio de las entradas. Para dar un descanso a los actores y preparar varias comedias, las representaciones se suspendieron hasta el 21 de octubre. En esta fecha, la empresa avisó de que los billetes ya estaban al precio acostumbrado, una vez recuperados los gastos que debió afrontar para disponerla. No obstante, cuatro días antes explicaba que la subida pretendía compensar los ingresos que perdía al tener que reservar varias localidades para que las ocuparan los actores que iban haciendo su entrada en el drama<sup>194</sup>.

Aparte de los estrenos de dramas indicados, la compañía del Teatro de las Tres Musas ejecutó otros muchos, sobre todo de comedias. En el caso de las originales, la más conocida es *Cura deslices de amor más prudencia que vigor*, de Francisco González-Elípe, representada por primera vez el 26 de diciembre de 1838. De las comedias de autores extranjeros, destacó la ejecución de *La jugadora*, de Scribe, presentada el 13 de octubre de ese año y traducida en Barcelona por José María Sánchez de Fuentes, según rezaba el propio anuncio de la empresa.

Son numerosas las piezas del autor galo que la compañía tenía en su repertorio, como *El gastrónomo sin dinero*, arreglada por Ventura de la Vega; *Un paseo a Bedlam*, acomodada por Manuel Bretón de los Herreros; *El imperio de las costumbres o La viuda de Malabar*, y *La dama blanca*. Estas dos últimas fueron rescatadas para los escenarios tras varios años sin representarse, al igual que ocurrió con obras de otros escritores. Por ejemplo, *Aviso a los casados*, original de Félix Enciso Castrillón, y *El suplicio en el delito o Los espectros*, traducida también por Bretón y recuperada después de una década. Como ocurría en los teatros de la Cruz y del Príncipe, las comedias del riojano eran una constante en la cartelera del coliseo de las Tres Musas. Entre las originales, podemos citar *Un tercero en discordia o El pro y el contra*, y entre las traducciones, *La primera lección de amor*, de Bayard y Vanderburch, y *Querer mandar en casa*.

Al igual que la del Teatro de la Sartén, la compañía tenía entre su repertorio las populares piezas *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, *Indulgencia para todos* y *El sí de las niñas*. De Moratín ejecutaba también *La mojigata*, y de Francisco de Paula Martí otra de las obras que se programaban con mayor frecuencia: *El emperador José Segundo o La sensible carcelera*. Aparte de este amplio catálogo, los actores interpretaron otras producciones menos habituales en las carteleras, por ejemplo,

---

<sup>194</sup> Ver números del 1.663 al 1.669 de *Diario de Madrid*, del martes 15 al lunes 21 de octubre de 1839.

las tragedias *El Pelayo*, de Quintana, y *La viuda de padilla*, de Francisco Martínez de la Rosa, de quien también representó las comedias *Los celos infundados o El marido en la chimenea* y *La hija en casa o La madre en la máscara*.

Por último, llama la atención que el Teatro de las Tres Musas no programara funciones de Calderón de la Barca, aunque sí de Tirso de Molina, Lope de Vega, Agustín Moreto, Luis de Belmonte Bermúdez y Francisco de Rojas Zorrilla. Además de las obras ya citadas cuando hablamos del coliseo de la Sartén, el empresario disponía *Gibaja, el casamentero*, de Tirso; *Querer su propia desdicha o La mujer singular* y *Si las mujeres no vieran, felices los hombres fueran*, de Lope; *El desdén con el desdén* y *El aparecido en la corte*, de Moreto, y *Lo que son las mujeres*, de Rojas Zorrilla.

#### 2.2.4. CRÍTICAS EN PRENSA Y ANÉCDOTAS

Con este amplio repertorio y la calidad de sus intérpretes, el teatro de las Tres Musas se ganó el respeto del público y de la prensa desde la primera representación. En una breve reseña sobre la misma publicada el 7 de junio de 1838, *El Panorama* destacaba que la compañía “cuenta con actores de ambos sexos bastante conocidos” y que “una gran concurrencia” les premió a ellos y a la empresa “con repetidos aplausos”. Alababa también la comodidad del coliseo y el “sumo gusto” con el que estaba adornado pese a sus “pequeñas dimensiones”, con una única crítica: el elevado precio de las entradas, “atendida la situación de dicho teatro, las escaseces de la época y algunas circunstancias”.

Incluso cuando las opiniones sobre las obras representadas eran negativas, como en el caso de la comedia *Bien hecho está lo hecho* y el “drama romántico” *El triunfo del amor o Un discípulo de Qambray* -por citar las mismas a las que hacía referencia este semanario-, la ejecución de los actores salvaba la función y el empresario era halagado por su valentía. “Conoce sus intereses, porque, malas o buenas, da comedias y dramas nuevos con mucha frecuencia, siendo este el único modo de llamar la atención del público, amigo siempre de novedades”, remarcaba *El Panorama* el 8 de noviembre, que deseaba que “se convenciese también de esta verdad la empresa de los teatros principales de esta corte”.

Respecto al pequeño tamaño del teatro apuntado por *El Panorama*, ya vimos que era común a todos los de la capital. En el caso de las Tres Musas, la propia empresa reconocía este problema en sus textos en prensa. Cuando llevaba abierto poco más de un

mes, anunciaba la repetición de una función patriótica porque muchas personas no pudieron asistir por la capacidad reducida del local<sup>195</sup>. Casi un año después, señalaba que había decidido poner en escena *El rey monje* pese a la “suma estrechez del escenario con otros contratiempos”<sup>196</sup>. Relacionado con este inconveniente estaba el de la ventilación, al que el empresario tuvo que hacer frente recién inaugurado el coliseo, en pleno verano. Así, a los seis días de la apertura destacaba la determinación de dar “más comunicación al aire atmosférico a fin de hacer más tolerable el rigor de la estación”<sup>197</sup>. Sin embargo, el calor persistía en otoño, pues *El Panorama* comentaba el 25 de octubre de 1838 que “creímos asfixiarnos a pesar de estar el teatro casi a oscuras y muy poco concurrido”.

En el apartado de anécdotas, el *Eco del Comercio* publicó, el 31 de agosto de ese año, un comunicado de la comisión para la suscripción de los heroicos gandesanos, relativo a los fondos obtenidos en una función patriótica dispuesta a principios de julio. Su secretario denunciaba, con el objeto de que el público saliera de su error de haber colaborado con la causa y de eximir a dicha comisión de toda responsabilidad moral, que el dinero aún no estaba ingresado en el Banco Nacional de San Fernando porque la empresa del teatro de las Tres Musas todavía no había realizado el giro. Ni siquiera había tenido la atención de responder a su oficio sobre este asunto, entregado a un dependiente del coliseo llamado Domingo de las Heras.

Dos meses después, en el artículo de *El Panorama* del mes de octubre, se narraba un altercado ocurrido dentro del teatro durante la representación de la comedia *Bien hecho está lo hecho*, cuyos “desatinos, vaciedades y estupideces” provocaron que se marchara gran parte de los espectadores, mientras que los que se quedaron se burlaron de ella. Los cómicos defendieron a su autor y se acercaron a las lunetas cuando acabó la pieza a interpelar “a los que por seis reales habían comprado a la puerta el derecho de silbar o aplaudir”. Esta actitud provocó contestaciones desagradables que requirieron la intervención de la fuerza armada, la cual consideraba el redactor que debió ser más imparcial porque “la razón estaba de parte del público”.

Ya el 12 de abril de 1839, y volviendo a la cuestión del buen hacer de los intérpretes, el *Eco de Comercio* afirmaba que “los teatros de segundo orden han ganado con la falta de un teatro principal de verso -en alusión al cierre temporal del Príncipe

---

<sup>195</sup> *Diario de Madrid*, número 1.200, lunes 9 de julio de 1838.

<sup>196</sup> *Diario de Madrid*, número 1.473, lunes 8 de abril de 1839.

<sup>197</sup> *Diario de Madrid*, número 1.167, miércoles 6 de junio de 1838.

por motivos económicos-; y en verdad que tanto en *Las tres musas* como en *Buenavista* hay algunos actores que no desmerecen de otros que han figurado en los grandes coliseos”. El diario proponía “completar con lo mejor de esta compañía y de las *Tres musas* los huecos que hayan dejado los actores ausentes del Teatro del Príncipe para darnos algunas representaciones del teatro nacional” (unificación que, como vimos, se produjo finalmente), para terminar recalando que “es sensible que el mejor local esté cerrado y se celebren representaciones en otros inferiores”.

#### 2.2.5. DECLIVE ECONÓMICO: TORIBIO Y UNIÓN CON EL BUENA-VISTA

Pese a que el teatro de las Tres Musas logró buenas críticas gracias a la calidad de sus intérpretes, atravesó por problemas económicos que provocaron varios cambios de empresario. Se desconoce la identidad del que abrió el local en junio de 1838, pero cesó en sus responsabilidades tan solo tres meses después. Le sustituyó el que hasta hacía un año había sido autor y empresario de los Reales Sitios, Andrés Toribio, quien reveló a través de un anuncio publicado en el *Diario de Madrid* el 18 de septiembre que, si bien había desistido de dedicarse al espectáculo, el consejo de algunos amigos y, sobre todo, la “triste situación” de sus compañeros, quienes no podían formar nuevas contratas con los teatros de la provincias debido a lo avanzado de la estación, se había atrevido a formar una nuevo elenco de verso. En él incluyó a la mayor parte de los actores que componían la anterior, más a algunos otros que se encontraban parados en la capital. Toribio destacaba que el público de Madrid ya conocía “mis deseos de agradarle y la religiosidad con que cumplo mis promesas”, ofreciendo como garantía de ello los “muchos años” que había tenido compañía en el coliseo de la calle de la Sartén. Antes de despedirse como “vuestro humilde servidor”, se comprometía a realizar una buena elección en el género de las funciones y a rebajar el precio de los asientos.

Ignoro cuánto tiempo permaneció Toribio al frente de las Tres Musas, pero es probable que él planificara la gira por Guadalajara que la compañía inició en abril de 1839<sup>198</sup>, dado que estaba acostumbrado a visitar las provincias con los actores de los Reales Sitios. Ya en verano, el autor de la compañía, Ventura Escudero, reabrió el teatro y decidió hacerse cargo también del Buena-Vista<sup>199</sup>. El 9 de julio, los intérpretes de las

---

<sup>198</sup> *El Entreacto*, número 7, domingo 21 de abril de 1839. El teatro de las Tres Musas desapareció de la cartelera del *Diario de Madrid* desde el día 16.

<sup>199</sup> *El Entreacto*, número 28, jueves 4 de julio de 1839; *Diario de Madrid*, número 1.565, martes 9.

Tres Musas habían retomado sus funciones en la capital tras una pausa de casi tres meses, la cual no puedo precisar si se debió solo a su marcha a Guadalajara o se sumaron otros motivos. El Buena-Vista también estuvo cerrado desde mediados de mayo hasta el 11 de julio, cuando debutó allí la compañía renovada, fruto de la integración de los actores de ambos coliseos. La unión de empresas probablemente respondiera a motivos económicos, como indican los documentos conservados en el Archivo de Villa.

Con fecha del 26 de marzo, Nicolás Palmer, que se presentaba como “nuevo empresario en el presente año cómico del teatro llamado de Buena-Vista en esta Corte”, solicitó al Ayuntamiento que le eximiera del pago del tributo de diversiones públicas, establecido en cuarenta reales por representación (la misma cantidad que abonaba el de las Tres Musas), alegando que la capacidad del local era tan reducida que los productos apenas podrían sufragar las obligaciones que se imponía la empresa. La petición fue rechazada por la corporación el 19 de abril, tras mostrarse conforme con el dictamen de su Comisión de Espectáculos Públicos. Ya el 30 de junio, el recaudador de ese impuesto, Fernando Moral, comunicó a los comisarios que había reclamado personalmente a Palmer los 840 reales que adeudaba a los fondos municipales por el tributo, pero que éste se había negado a hacerlo porque el autor de la compañía ya los había satisfecho (AVMS 3-464-13). Apenas una semana después, la empresa del coliseo de las Tres Musas revelaba que se responsabilizaría también del Buena-Vista.

Hasta el 25 de julio incluido, de acuerdo con las carteleras del *Diario de Madrid*, las funciones se alternaron en los dos locales, e incluso algunos días se anunciaron conjuntamente, de manera que se aprovechaba el programa de esa jornada en uno de ellos para adelantar el que habría en el otro en días posteriores. Sin embargo, el proyecto de representar en los dos coliseos duraría solo dos semanas, pues el Buena-Vista permaneció cerrado desde el 26 de ese mes hasta principios del año siguiente y el de las Tres Musas fue tomado por otro empresario en agosto.

Parece que los planes se frustraron por nuevos apuros económicos. Con fecha del 22 de julio, Ventura Escudero, “representante de la empresa de los Teatros subalternos de Buena-Vista y las Tres Musas en esta Corte”, pidió al Consistorio que redujera de cuarenta a veinte reales la cuota que abonaba por cada día de función, entregando solo esa cantidad y no el doble en los días feriados aun cuando se trabajase en los dos coliseos. Además de justificar su solicitud por los calores del verano, explicaba que otras empresas y compañías no habían pagado el tributo en mejores

temporadas. Aunque la Comisión se pronunció en contra una semana después, el Ayuntamiento no resolvió el asunto hasta Nochebuena, con acuerdo desfavorable para Escudero. Por un oficio de Moral del 5 de agosto, sabemos que el empresario y autor debía 600 reales de las 15 funciones que había dado en los dos teatros durante el mes de julio. Escudero siempre evadía el pago, según comentaba el recaudador, quien nunca le encontraba en su casa. La Comisión trasladó el asunto al alcalde para que, en vista de su contenido, acordase la providencia que estimara oportuna (AVMS 3-464-13).

La empresa cesó las representaciones también en las Tres Musas. El día 14 de agosto, alguien de apellido Serrano pidió permiso al jefe político de Madrid, José María Puig, para continuar las funciones en este teatro, lo que fue concedido en la jornada siguiente. Cinco días después, la Comisión fijó una tasa de cuarenta reales por representación. En la comunicación de Puig aparece el nombre de Miguel, pero en las notificaciones del secretario del Ayuntamiento a la contaduría se recoge el de Manuel (AVMS 3-464-8). Este es el mismo que figura en unos documentos sobre el pago del tributo de diversiones públicas en la temporada 1839-40, lo que demuestra que este nuevo empresario fue Manuel Serrano (no se aludía a Ventura Escudero), primer actor de carácter anciano de la compañía, en la que estaba ya en la primavera de 1839<sup>200</sup>, el cual dio treinta y una funciones (AVMS 3-384-21).

Con este intérprete al frente, el coliseo de las Tres Musas continuó ofreciendo representaciones hasta el 1 de enero de 1840 incluido. Dos días después, Puig concedió permiso al indio Medua Samme (a quien Salas también contrató en el teatro de la Cruz) para desempeñar juegos gimnásticos y malabares en este local, con la obligación de entregar al Ayuntamiento 20 reales por representación. No obstante, la rúbrica de la conformidad con la cuota no corresponde al artista Samme ni al empresario Serrano sino a José Fuentes, que desde hacía unas semanas era primer actor y director de escena. El mismo día 3, el jefe político también autorizó a José Echeverría<sup>201</sup>, arrendatario del coliseo de Buena-Vista, para dar funciones dramáticas en él junto a José María Fuentes, imponiéndoles una tasa de 30 reales por cada una de ellas, la cual fue aprobada por Echeverría y Luis de la Riva (AVMS 3-464-8). Al no aparecer la firma de José María Fuentes en este segundo documento, se hace imposible comprobar si se trataba del primer galán y director de escena de las Tres Musas.

---

<sup>200</sup> *Diario de Madrid*, números 1.469, jueves 4 de abril de 1839, y 1.769, miércoles 29 de enero de 1840.

<sup>201</sup> En los expedientes del AVM aparece como “Echeverría” y “Echevarría”, pero he elegido la primera opción por tratarse del apellido con el que firmaba el empresario.



Podemos pensar que sí y que, habiendo abandonado quizás Serrano la empresa de las Tres Musas, él y Echeverría se plantearon gestionar los dos teatros, como había ocurrido en verano, aunque solo solicitaron permiso para el Buena-Vista. Pero no tendría sentido entonces que el 12 y el 14 de enero se hicieran la competencia a sí mismos programando representaciones en ambos con solo media hora de diferencia, de acuerdo con las carteleras del *Diario de Madrid* de esas fechas<sup>202</sup>. Parece a priori que José Fuentes y José María Fuentes eran dos individuos distintos, aunque podrían ser el mismo y existir otra explicación. El hecho de que el indio Samme obtuviera el permiso por su cuenta podría indicar que el coliseo de las Tres Musas se había quedado sin empresario después del 1 de enero. Ante la necesidad de encontrar uno para abrirlo para el malabarista, Fuentes pudo prestarle su apoyo puntual, aunque esto tampoco justificaría la coincidencia de las funciones. Sea como fuere, lo cierto es que las Tres Musas solo acogió la función de Samme entre el 2 de enero y finales de septiembre. El teatro de Buena-Vista también permaneció cerrado la mayor parte de ese período, por lo que su nueva empresa tampoco prosperó.

El coliseo de las Tres Musas regresó a la cartelera del *Diario de Madrid* el 27 de septiembre y el 9 de octubre de 1840, con dos funciones variadas a cargo de Aquiles Poletti, maestro y director de bailes. No se refleja en la prensa el nombre de Nicolás Maire, quien había pedido permiso para realizar juegos malabares durante esos días en el mismo local (cfr. AVMS 3-465-30). Después de esa fecha, el teatro de las Tres Musas desapareció de los periódicos, tras dos años y medio de inestabilidad.

---

<sup>202</sup> El primer día, el coliseo de las Tres Musas anunció dos funciones del indio Medua Samme, a las tres y media de la tarde y a las siete de la noche, mientras que el de Buena-Vista dispuso una doble de verso, a las cuatro de la tarde y a las siete y media de la noche. El día 14, el teatro de las Tres Musas organizó otra función con Samme a las siete de la tarde, y el de Buena-Vista una a beneficio de su primera actriz, Manuela de Torres, a las siete y media. No obstante, de acuerdo con los papeles del AVMS 3-384-21, solo llegó a verificarse una actuación de Samme en las Tres Musas.

### 2.3. TEATRO DE BUENA-VISTA: CUARENTA AÑOS DE MODESTA HISTORIA

El lunes 26 de junio de 1837<sup>203</sup> se inauguró en Madrid el Coliseo de Buena-Vista<sup>204</sup> como escenario de los alumnos de una escuela de declamación, tras remodelarse el local del número 11 de la calle de la Luna donde estaba ubicado, en la planta baja del que fue palacio de los condes de Sástago y después edificio de la institución precursora del Banco de España. Con esta denominación he constatado referencias del teatro en prensa hasta 1876, año de su cierre definitivo, si bien desde finales de 1856 las señas que figuraban son calle Silva 46, al abrirse otra entrada<sup>205</sup>. No obstante, ya entre 1826 y 1832 aparecía reseñado bajo la primera dirección indicada sin nombre concreto y como teatro pintoresco mecánico<sup>206</sup>, uso que se recuperó a partir de 1841. Desde esta fecha, la historia del Buena-Vista se tradujo en una inestabilidad continua en la que alternaron largas etapas de cierre con breves reaperturas como teatro profesional, de aficionados o el ya mencionado de autómatas y como sede de un belén durante las navidades, volviendo así al resto de actividades de sus orígenes.

#### 2.3.1. ANTES DE 1837: AUTÓMATAS, AFICIONADOS Y NACIMIENTO

Madoz (1848: 267) apuntaba el uso del recinto como teatro pintoresco mecánico entre 1825 y 1832, pero realmente los anuncios de ese primer año remitían a “la Corredera de S. Pablo, esquina a la calle de la Luna”, es decir, a lo que en principio parece un edificio cercano. Probablemente sea este el motivo por el que Martínez Olmedilla (1947: 35) decía que “tal vez” los autómatas ocuparan en esas fechas el

---

<sup>203</sup> Sainz de Robles (1952: 34) indica el 15 de noviembre de 1834 como fecha de inauguración. Sin embargo, no he encontrado referencias sobre ninguna apertura del Buena-Vista en tal día, ni tampoco sobre ningún otro evento destacado. Es posible que el autor lo confunda con el teatro de la Sartén, pues dice a continuación que “hacían bolos en él nada menos que las compañías de los Reales Sitios”, si bien tampoco he hallado indicios de que éste acogiera en aquella fecha acontecimiento significativo alguno.

<sup>204</sup> El nombre lo ha visto escrito de diferentes formas (Buena-Vista, Buena Vista, Buenavista), pero he optado por la de “Buena-Vista” por ser la utilizada por las empresas en los anuncios de la cartelera teatral. Cuando cito a otros autores, respeto la ortografía elegida por ellos.

<sup>205</sup> Mesonero Romanos, en su *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid* de 1844, lo citaba como el “de la calle de la Luna” al hablar de los teatros subalternos, y explicaba que estos solían “abrirse por temporadas, especialmente en invierno” y que en ellos “se representan dramas y comedias, o lucen su habilidad los equilibristas y prestidigitadores, y se ofrecen también vistas y cuadros pintorescos con figuras móviles” (p. 397). En la edición de 1854, se refería a él como “Buenavista, en la calle de la Luna núm. 11 y casa del señor conde de Sástago”, e insistía en que el público llenaba sobre todo en los meses de invierno estos teatros “más modestos y subalternos” (p. 579). Por su parte, Fernández de los Ríos (1876: 574) aludía a él en “otros teatros” como “el de Buena-vista, calle de Silva”.

<sup>206</sup> “Los teatros pintorescos mecánicos tratan de crear la ilusión de la realidad por medio de cambios escenográficos, efectos de luz y figuras recortadas o articuladas que se mueven dentro del marco de un cuadro fijo” (Varey, 1995: 40).

mismo local que el futuro coliseo, sin llegar a confirmarlo<sup>207</sup>. Varey (1972: 234-235, 240, 245-247, 253, 255, 260, láminas 11 a y b, 14; 1995: 38, 87, 263 y ss.) despeja las dudas al aportar documentos sobre el teatro pintoresco de don Marcos Latronche, ubicado en la Fonda del Norte, en la calle de San Pedro y San Pablo, desde noviembre de 1825 hasta el verano de 1826, cuando alquiló el local de la calle de la Luna para las representaciones. Éstas se repitieron hasta la Cuaresma de 1832, si bien desde finales de 1829 el permiso pasó a la viuda de Latronche, Josefa Beya, quien nombró como responsable del mecanismo a un tal Manuel Sánchez.

Martínez Olmedilla (1947: 121) aportó otra pista sobre el empleo del Buena-Vista antes de 1837, al indicar que los condes “tuvieron un teatrillo para aficionados en su palacio de la calle de la Luna, con vuelta a la de Silva” que fue más tarde abierto al público con ese nombre, uso que confirmó Velasco Zazo (1948: 70) cuando explicaba que el local era “sumamente pequeño, apenas con 200 asientos; y por esto difícilmente podían en él sostenerse las buenas compañías, quedando destinado hacia el año 1825 para funciones de aficionados”. Añadía que en él se exhibía un gran nacimiento en las navidades, lo que también recogía Olmedilla (1947: 33), que sin embargo erraba al sostener que el teatro de Buena-Vista como tal “tuvo vida efímera, por los años de 1837”. “Efímera duración” le atribuía también Asensio Teijido (1967: 234), que afirmaba que su existencia fue “de las más atormentadas por pleitos y ajustes”.

### 2.3.2. LA APERTURA DEL COLISEO EN 1837

#### 2.3.2.1. PRESENTACIÓN EN LA PRENSA; LA COMPAÑÍA

La primera mención en prensa del coliseo con esta denominación apareció en un folletín del propio diario *El Porvenir* más de un mes antes de su inauguración:

Una agradable novedad se prepara para el público. En la casa del antiguo Banco nacional de S. Fernando, sita en la calle de la Luna, *se está construyendo un pequeño, pero bellissimo* teatro destinado por una empresa particular para los alumnos de ópera y verso del conservatorio de María Cristina. Una empresa de esta

---

<sup>207</sup> Rubio Jiménez (2003: 1811) comenta que las funciones de autómatas comenzaron hacia 1830. Esta referencia coincide con la de Cambronero ([1913]: 25), quien indicaba que el 14 de noviembre de ese año se inauguró el gran salón como teatro de figuras mecánicas. En los días previos, el teatro no aparecía en la cartelera del *Diario de Avisos de Madrid*, por lo que sí es verosímil que se reabriera tras permanecer un tiempo cerrado. Por otro lado, nótese que la fecha que aportaba Cambronero es similar a la de Sainz de Robles, pero con cuatro años de diferencia.

naturaleza honra las artes nacionales, y es de presumir que el público ilustrado impulsará sus adelantos. El lujo con que se dispone el local, y el gusto e inteligencia con que se notan pintadas algunas decoraciones, revelan que habrá fondos para sostener el proyecto. Un teatro de segundo orden, mejor que el de la Sartén, era indispensable (*EPO*, 27-5-1837).

Sin embargo, en el día de su apertura al público y en los inmediatamente posteriores, el diario de Juan Donoso Cortés no salió a la calle por problemas políticos, por lo que es necesario recurrir a otras publicaciones para conocer qué impresión causó el teatro y la primera función que acogió. Coincidiendo con su inauguración, el *Diario de Madrid* publicó un extenso texto en su apartado de “Diversiones públicas” en el que la empresa del Buena-Vista presentaba el local, a sus actores y las obras que se representarían<sup>208</sup>.

Tras apelar a la “benignidad, ilustración y cultura del público” de la capital, la empresa reconocía que el teatro no era “enteramente perfecto” y que habría dudado en presentarlo si no le hubiera movido el fin filantrópico de “proporcionar la subsistencia a una porción de jóvenes”. Sin embargo, más adelante sí mostraba cierta satisfacción con la “comodidad y decencia” del local, en lo que no había perdonado “medio ni gasto alguno”.

Volviendo a los intérpretes, la empresa del Buena-Vista pedía indulgencia para ellos por tratarse de noveles, de los cuales solo algunos habían aprendido declamación en el conservatorio de María Cristina y durante poco tiempo, matizando así la afirmación de *El Porvenir* de que enseñaba a alumnos de la escuela<sup>209</sup>. Explicaba también que estos actores no habían trabajado hasta ese momento ante el público y que sus progresos se debían a su “constante aplicación” y “al penoso e ímprobo trabajo” de la dirección de la empresa en los dos meses que su educación llevaba a su cargo. Líneas después, agregaba que la orquesta del teatro estaba formada por profesores jóvenes, la mayor parte discípulos del conservatorio.

---

<sup>208</sup> *Diario de Madrid*, número 818 (corregido a mano e indicado 832), lunes 26 de junio de 1837.

<sup>209</sup> Soria Tomás (2010), en su investigación sobre la Real Escuela Superior de Arte Dramático, no se refiere en ningún momento a la colaboración a la que aludía *El Porvenir* entre el teatro de Buena-Vista y esta institución, lo que confirmaría que la relación se limitaba a que algunos de los alumnos del conservatorio decidieron cambiarse a la escuela de declamación del nuevo coliseo y otros fueron ajustados en la compañía del mismo, ya como actores o como músicos. No obstante, resultaría interesante indagar los motivos que propiciaron que los alumnos de uno pasaran a la otra, y qué método de enseñanza ofrecía el empresario del teatro de Buena-Vista.

Respecto a la obra que inauguró las funciones en el nuevo teatro --la cual estaba programada para las ocho y media de la noche--, la empresa comentaba que había decidido representar una que no fuera estreno para evitar que la atención se centrara en la composición en sí y no en la interpretación, de manera que “el público pueda juzgar con más acierto del corto mérito de los actores”. La pieza elegida fue *La expiación*, en la que la compañía cantó un himno coreado con música del maestro Juan Gil<sup>210</sup>, también alumno de la escuela de María Cristina, y a la cual siguió *Miguel y Cristina*.

A continuación del texto, la empresa del Buena-Vista ofrecía la lista del elenco del drama y de la comedia en un acto. En la primera actuaron Manuela Pérez, Valentina Muñoz, Bernarda Feito, Francisco Val, Ceferino Hernández, Pedro Rojas, Juan Berzosa, Juan Fernández, José Banovio, Atanasio Maré y etc., mientras que en la segunda se subieron a las tablas Trinidad Parra (que pasó a los teatros principales en el año cómico 1838-1839<sup>211</sup>) y los señores Val, Banovio y José Coviella. Todos estos nombres aparecieron con frecuencia en las semanas siguientes en la cartelera de los diarios, junto a otros muchos como el de las primeras damas María Cecilia Revelli y Francisca Monterroso, quienes debutaron el 16 de julio y el 10 de septiembre, respectivamente<sup>212</sup>. En esta segunda fecha, la empresa también anunció la llegada a Madrid de la cantante Antonia García, famosa en los teatros de Valencia y Valladolid y quien se había prestado gustosa a presentarse en el Buena-Vista sin haber tenido tiempo de preparar su papel.

De todos ellos, en abril de 1839, cuando el *Eco del Comercio* publicó una lista de los actores de la compañía, solo continuaban en ella los señores Hernández y Rojas y la señora Revelli<sup>213</sup>. En realidad, los dos intérpretes habían vuelto al teatro de Buena-

---

<sup>210</sup> Entonces director de la orquesta del Buena-Vista (Cambronero, [1913]: 25). Las líneas de este autor sobre este teatro las reproducen, sin citarle, Díaz Escovar y Lasso de la Vega (1924) y Matilde Muñoz (1948).

<sup>211</sup> *Diario de Madrid*, número 1.115, domingo 15 de abril de 1838.

<sup>212</sup> *El Porvenir*, número 72, domingo 16 de julio de 1837. Esta fue la primera vez que el diario recogió la cartelera del Buena-Vista, pasados veinte días de su inauguración. *Diario de Madrid*, números 838 (corregido a mano e indicado 852), domingo 16 de julio, y 882 (corregido a mano e indicado 908), domingo 10 de septiembre.

<sup>213</sup> Ver el número 1.809, del domingo 14 de abril, en el que se ofrecía esta nómina de intérpretes: Autor, don Antonio Azcona. Actrices = Primera dama, está en ajuste. Dama joven, doña Ángela Navarro, doña Francisca Méndez, doña Joaquina Ayta, doña Bonifacia Eguizábal, doña María Álvarez, doña Manuela Iriarte, doña Isabel Azcona, doña María Amor, doña Cecilia Revelli, doña Francisca Miró. - Actores: don José García Olaso, don N. N. está en ajuste, don Antonio Azcona, don Juan Fernández, don Vicente Navarro, don Evaristo Vega, don Francisco María Sierra, don Joaquín Losada, don Pablo Oller, don Isidoro Azcona, don Mariano Osuna, don Luis Infantes. - Baile, doña Damiana Córdoba, doña N. N. está en ajuste, don Eugenio Infantes, don José Iriarte. = Apuntadores: don Luis Robles, don Pedro Lafón, don Isidoro Azcona.

Vista tras trabajar en el de las Tres Musas el año anterior<sup>214</sup>. Además, se incorporó al elenco Isabel Azcona, hija del empresario, actor y director artístico Agustín Azcona (Ballesteros Dorado, 2012: II, 696), la cual había actuado en los coliseos principales en las temporadas 1837-1838 y 1838-1839<sup>215</sup>, lo que da idea de la profesionalización del Buena-Vista. Los actores Antonio e Isidoro Azcona, el primero también autor y el segundo apuntador, parecían estar emparentados con ellos. Sin embargo, tan solo tres meses después, en julio de 1839, la nueva compañía se extinguió y parte de sus mejores intérpretes pasaron a reforzar el elenco primitivo del teatro de las Tres Musas, como leemos en *El Piloto* del día 11. Aparte, en 1838 o 1839 se contrató “una modesta compañía lírica” para llevar a escena óperas bajo la dirección de Francisco de la Cámara y con la cantante Carlota Villó, pero el proyecto “se redujo a que en los intermedios se cantase un dúo, un aria, una cavatina” (Cambronero, [1913]: 26, 30, 108). Villó fue ajustada en 1839-1840 en el coliseo de la Cruz, en el que también cantaba su hermana, Cristina, y donde realizó su primera salida el 9 de abril de 1839, de acuerdo con el número de *El Piloto* de esa fecha.

Por último, el anuncio de la cartelera se refería a los billetes, los cuales se vendían en el mismo teatro desde las diez hasta la una y desde las cinco de la tarde en adelante. En cuanto a su precio, costaban 8 reales los asientos de delantera de palco general y las lunetas principales; 6 reales, los de segunda fila y tercera fila del palco general y las lunetas segundas; y 4, los asientos de las lunetas terceras<sup>216</sup>.

---

En esta lista no figura la señora Torres como dama joven de la compañía, cuya presentación en el Buena-Vista se anunciaba tan solo unos días antes. Puede tratarse de la misma actriz que debutó por esas fechas en el teatro de las Tres Musas, en el que continuaba pasado un año. En diciembre de 1839, ocho meses después de la lista del *Eco del Comercio*, se informaba sin ofrecer nombres de otro ajuste, incluido la incorporación de otra primera dama.

<sup>214</sup> *Diario de Madrid*, número 1.162, viernes 1 de junio de 1838.

<sup>215</sup> *Diario de Madrid*, número 728 (corregido a mano e indicado 742), martes 28 de marzo de 1837, y número 1.115, domingo 15 de abril de 1838.

<sup>216</sup> Casi cuatro años después, el número 2.221 del *Diario de Avisos*, del domingo 25 de abril de 1841, recogía la siguiente lista de precios: lunetas principales, 6 reales (4 con abono); segundas lunetas, 5; asientos de patio, 4; delanteras de palco, 8 reales; sillones de palco, 6 (4 con abono); primera y segunda grada de palco, 5. Como vemos, respecto a 1837 existía una rebaja de 2 reales en las lunetas principales y de 1 en las lunetas segundas, de forma que el precio pasó de 8 a 6 reales y de 6 a 5, respectivamente. También observamos cierta restructuración de los asientos del teatro.

### 2.3.2.2. LAS PRIMERAS RESEÑAS: EL LOCAL Y LOS ACTORES

Cuatro días después de la apertura del coliseo, el *Observatorio Pintoresco* publicó una crítica que comienza con un incomprensible error<sup>217</sup>: situar la fecha de la inauguración el domingo 25 en lugar del lunes 26. En las primeras líneas se ofrecían también dos apuntes: que el teatro iba a llamarse inicialmente “del Norte”<sup>218</sup> y que en el drama de Ventura de la Vega se habían hecho algunas variaciones, como sustituir el baile por la canción coreada a la que la empresa se refería en su anuncio. A continuación, realizaba una completa descripción del local, la cual reproduzco en su totalidad debido a su interés:

Una galería colocada a la mitad de su elevación forma un palco general corrido con un elegante antepecho, cuya pintura imita un calado gótico de notable gusto, la colocación de los asientos es cómoda porque todos ven de frente sin que se quiten la vista unos a otros, en la platea hay tres órdenes de lunetas cuyos asientos y respaldos están forrados de tafílete encarnado, habiendo de una a otra fila la suficiente anchura para que estando sentada una persona pase otra sin incomodarla: la embocadura es de orden gótico y hace juego con el antepecho de la galería y el cornisamiento general del teatro: está iluminado por dos arañas bronceadas y varias arandelas de cristal colocadas en las pilastras del antepecho. Entre las decoraciones y bastidores que hemos visto, llama particularmente la atención el telón de embocadura donde se ve un genio coronando la comedia y la tragedia personificadas, otro genio protege una lápida donde se lee la siguiente inscripción:

Aquí a la gloria mereciendo un nombre  
Triunfa el saber y se eterniza el hombre.  
(OP, 30-6-1837)

El redactor, que firmaba como B.<sup>219</sup>, analizaba en las siguientes líneas el trabajo de los actores, que en general consideraba bueno. En cuanto al drama *La expiación*, alababa en concreto a las señoras Muñoz y Pérez, a la que sin embargo aconsejaba que no desentonase, y a los señores Val, Rojas, Hernández, Berzosa y Banovio; a Hernández es al que notó con “más propiedad y desenvoltura”, Berzosa “dejó sumamente contento

---

<sup>217</sup> Número 9, viernes 30 de junio de 1837. Artículo citado por Salvador García Castañeda (1964: 337-359).

<sup>218</sup> Muñoz Morillejo (1923: 198) citaba un teatro llamado “del Norte” entre los de menor importancia que habían existido en Madrid. Lo situaba en 1823 en la Corredera de San Pablo, por lo que probablemente se trataba de la fonda de ese nombre donde Latronche tenía su teatro pintoresco mecánico. Al coliseo de Buena-Vista lo ubicaba en la calle de la Luna, pero en el año 1832.

<sup>219</sup> Podría tratarse de Manuel Bretón de los Herreros, quien firmó con esta inicial algunas colaboraciones en la revista (García Castañeda, 1964: 358).

al auditorio” y Banovio “fue justamente interrumpido con aplausos”. Sobre la pieza *Miguel y Cristina*, destacaba la “gracia y naturalidad” de Trinidad Parra pese a cierta timidez, lo que provocó que recogiera “tantos aplausos que bien pudo compartir con sus compañeros”.

También hacía una “honorífica mención” a la orquesta, para después afirmar, a modo de resumen, que el Buena-Vista “en su clase es lo más bello que se puede figurar” y que “sus actores si bien están ajenos de rivalizar con los acreditados Latorre, Romea, y Guzmán, están sin embargo deseosos de seguir sus huellas a la distancia que sus fuerzas lo permitan”. Felicitaba, pues, a la empresa y la estimulaba a continuar con su labor, y también a los actores, a los que vaticinaba “algunos laureles”.

Ya el domingo 2 de julio, Jacinto de Salas y Quiroga escribía otro artículo para el número 9 del *No me Olvides*<sup>220</sup>. Tras apuntar que al edificio donde estaba ubicado el teatro se le llamaba popularmente “la casa del Banco” y que la entrada costaba “ocho reales de vellón, sin dos cuartos de añadidura”, el crítico destacaba que en el Buena-Vista “tienen los aficionados, hombres o mujeres, gente moza o vieja, románticos o clásicos, una luneta muy cómoda y bonita” para disfrutar de las tres horas y pico de función.

A continuación, decía que salió con algunas manchas en su levita por la pintura de las lunetas, que todavía no había secado, e ironizaba con el problema de la iluminación de los teatros de la capital a propósito del nombre del coliseo:

Mi primer indagación, al entrar en aquellos lugares, fue el saber por qué se llamaban de *Buena Vista*; habíame explicado bien el nombre de este teatro al ver el cartel, suponiendo que quería decir: “*buena vista* has de tener para ver a alguna distancia”; pero como el teatro estaba bien alumbrado todo él, si exceptúa una parte, que es la más distante del proscenio, entendí que el título indicaba que es preciso tener *buena vista* para ver lo que pasa en aquel retirado escondite. Si este ha sido el intento de los empresarios acertaron, como hay Dios, porque aquello está a propósito para un marido celoso. Si fuera precisión que todos los teatros en que se necesita *buena vista*, hubiesen de llamarse de *buena vista*, vive Dios que en Madrid ninguno conozco yo que no mereciese este nombre. (NMO, 2-7-1837)

---

<sup>220</sup> Artículo reproducido en su totalidad por Jaime Asensio Teijido (1967: 233-237).



Salas y Quiroga criticaba también lo bajo que era el techo del local, el calor insoportable, “que los actores salen a la escena con su gorra o sombrero bien encasquetado, a la usanza de otros teatros de más campanillas”, que solo había una entrada y era estrecha y oscura, y que la mitad del segundo verso del telón estaba cubierto por la concha del apuntador. Afirmaba que no quería ofrecer más juicios negativos por no desmotivar ni ridiculizar y por no ganarse enemigos, pero después censuraba la obra elegida para la inauguración y su puesta en escena.

Así, el escritor opinaba que *La expiación* era un “drama no de muy buen gusto”, aunque admitía que fue bien representada por la compañía del Buena-Vista. No obstante, añadía que esta pieza siempre parecía ridícula en un teatro tan pequeño como este, pues resultaba más una parodia que una obra de esfuerzo. Por este motivo, aconsejaba a la dirección del coliseo que ordenara la representación de comedias, pues “todos perdonamos al que nos hace reír, así como examinamos mucho al que nos hace llorar”, opinión que creía confirmada por el éxito de *Miguel y Cristina*. Más adelante insistía en este punto, al recomendar la elección de comedias de broma y hacer reír como una de las medidas para atraer concurrencia al teatro, además de cuidarlo, poner los abonos a muy bajo precio, reducir el coste de las lunetas y prevenir que “no se introduzca el desorden que hizo se cerrase el teatro de la calle de la Sartén”.

Antes de estos consejos, Salas y Quiroga señalaba los aspectos positivos del Buena-Vista, en los que coincidía con su compañero del *Observatorio Pintoresco*: la belleza del local, del telón y de algunas decoraciones y el buen hacer de los actores. En este último punto, convenía también con él que Manuela Pérez era “algo chillona” y que Trinidad Parra era “muy graciosa”. Respecto al elenco masculino, destacaba igualmente a los señores Banovio y Francisco Val, aunque hacía mención a Juan Fernández, un intérprete que el otro redactor no nombraba. Concretamente, de Banovio explicaba que era gracioso de oficio y afirmaba que “es un excelente actor; hace concebir muy buenas esperanzas”; de Fernández, que “promete mucho”, y de Val, que si “acomodase su voz, cuerpo y corazón a las situaciones en que se encuentra, valdría bastante, pero decir *yo te adoro*, como *yo te aborrezco*, eso, vive Dios, que no me gusta”.

Como conclusión, el director de *No me Olvides* se congratulaba del buen estado de las letras, aunque con cautela: “Teatros nuevos, periódicos nuevos. ¡Señor, ¿está cerca el juicio final y por eso nos damos tanta prisa a gozar?... Señor, ¿durará esto mucho?... Señor, ¿conducirá esto a algo?!”.

Tras la publicación de estas dos críticas y del anuncio de la empresa, poco más

podía añadir *El Porvenir* en su reseña anónima del folletín del 4 de julio (número 60), que más parece un pretexto para alabar al nuevo coliseo y hablar de él en sus páginas, ya que no pudo hacerlo con motivo de su apertura por encontrarse suspendido. De hecho, el redactor apenas se detenía en la función del día 2, de la que solo decía que las piezas (*Una de tantas*, *La vuelta de Estanislao* y *No más muchachos*) eran acertadas, que estaban satisfechos de la representación y que se abstenían de juzgar a los actores a la espera de otra función de más compromiso. Enseguida aseguraba que no podía sacarse más partido del local y lo describía.

Así, insistía en la comodidad de las lunetas, en la galería en la mitad del paredón, en el defecto de la proximidad del techo, en las pinturas y decoraciones y en la alegoría del telón de embocadura. Como novedad, sugería que las lunetas deberían tener más desnivel para mejorar la visibilidad, hablaba de la iluminación en arandelas de cristal del antepecho de la galería y revelaba que las decoraciones se movían por medio de cordones para facilitar la rapidez. El coliseo agradaba a *El Porvenir*, que, en la línea de Salas y Quiroga, felicitaba y alentaba a la empresa y vaticinaba que algunos de sus actores cosecharían éxitos en la escena.

El periódico de Donoso Cortés incidía en este último aspecto en el folletín publicado en el número 82 del miércoles 26, en el que recalcaba también los adelantos de los intérpretes del Buena-Vista. Comentaba que seguía concurrido por una escogida sociedad y alababa de nuevo el repertorio de obras, pues la empresa apostaba por buscar el éxito en la facilidad, cosa que el público apreciaba y reconocía con aplausos. Aunque la reseña es breve, el redactor revelaba que el teatro iba a acoger también estrenos propios, idea que aplaudía, e invitaba a darse a conocer en sus tablas a “muchos ingenios que por temor al Comité, no tengan atrevimiento y valentía para arrostrar su censura”.

Los diarios *El Español* y el *Eco del Comercio* se sumaron de forma muy tardía a los elogios hacia el coliseo del Buena-Vista. El primero con un folletín publicado ya el 12 de septiembre de 1837 (número 680) y que, sin embargo, parece haberse escrito inmediatamente después de su apertura y no a los dos meses y medio, debido a la grata sorpresa y los halagos que manifestaba el redactor, R. T.<sup>221</sup>, tras “depositar”, por primera vez y con motivo de la función dispuesta para el día 10, su “humanidad en la

---

<sup>221</sup> Ballesteros Dorado (2007: 746) atribuye este artículo a Mariano Roca de Togores en la biografía publicada en *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: diccionario biobibliográfico*.

casa en que colocaban en otro tiempo la suya los *humanísimos* agiotistas” (en referencia al antiguo uso del local como sede del Banco de España).

Tras una interesante introducción, en la que reflexionaba sobre la situación de los teatros en la capital (“¿Un teatro nuevo, me decía yo a mí mismo, cuando los que hay casi pudiera decirse que están de sobra, y cuando se teme que en la progresión decreciente de su crédito y de su concurrencia pronto habrán de quedar reducidos a cero?”) y la relacionaba con la crisis política, social y económica del momento (“¿Un teatro nuevo cuando tantos y tan variados nos los presentan los campos de batalla, y cuando el ánimo acongojado por el espectáculo aflictivo de las calamidades públicas, apenas da cabida a otras ideas que las de la desesperación y el desconsuelo?”), el periodista describía las calles adyacentes y el ambiente a las puertas del teatro, para hablar a continuación del local y la función, compuesta de las comedias *La familia del boticario* y *Miguel y Cristina* y del rondó final de la ópera *La Vestale*.

Al igual que en las críticas citadas arriba, recalcaba la sencillez, elegancia y comodidad del teatro y el gusto de las decoraciones, pero aportaba un dato desconocido hasta ahora y común a los otros de segundo orden: no había separación de sexos entre el público. También coincidía con ellos en sus halagos y buenos augurios para José Banovio, Trinidad Parra y en general para todos los jóvenes intérpretes, además de descubrir la “hermosa voz buena y entonación, maneras y figura” de Antonia García, quien, según contaba, tuvo que salir una segunda vez a saludar a petición del público. Solo deslizaba una crítica hacia una actriz “que no hablaba sino lo que decía *soto-voce* el apuntador”, sin desvelar su nombre. En definitiva, ensalzaba todos los esfuerzos de la compañía y creía a la empresa merecedora de todos los elogios aunque no tuviese “otro mérito que el de luchar con los obstáculos que opone toda nuestra situación política a los progresos de la civilización y de las artes”.

Por su parte, el *Eco del Comercio* se refirió al “pequeño, pero lindo” teatro de Buena-Vista en una reseña publicada en la última página de su número del jueves 5 de octubre, en la que destacaba el esfuerzo de sus jóvenes actores y el afán de agradar de la empresa. Afirmaba el periódico que podía sacarse mucho partido de él si era bien dirigido y se ofrecían obras de calidad y nuevas, “ahora que los aficionados andan algo retraídos de los de la Cruz y el Príncipe”, y finalizaba apuntando que la concurrencia era “bastante escogida”.

### 2.3.2.3. EL ESTRENO DE *DON JUAN DE AUSTRIA O LA VOCACIÓN*

El repertorio de la compañía del Buena-Vista era similar al que dispusieron los otros teatros de segundo orden de la capital, el de la Sartén y el de las Tres Musas, con los fragmentos musicales y de baile, los tradicionales sainetes, producciones tan relevantes como *El sí de las niñas*, comedias originales y traducidas y los dramas más célebres, género con el que se volcó el coliseo. Sainz de Robles (1954: 34) apuntaba también que acogió la representación de “las primeras zarzuelas”, las cuales se alternaban con “las obras de repertorio de gran éxito”.

Entre las comedias, destacaron *Los amoríos de 1790*, de José García de Villalta, estrenada en el Buena-Vista el 20 de diciembre de 1837<sup>222</sup>, y *Me voy a casar*, de Ignacio García Ontiveros, anunciada como nueva en 1840, aparte de las escritas por Larra, Ventura de la Vega y Scribe. En el apartado de dramas, la empresa del teatro puso en escena textos imprescindibles como *La conjuración de Venecia*, *El trovador* y *Macías*, además de la pieza de gran espectáculo *Pólder o El verdugo de Ámsterdam*, traducida por Juan de Grimaldi. Asimismo, recuperó *Un desafío o Dos horas de favor*, adaptada por Larra, y *Misanropía y arrepentimiento*, traducida por Dionisio Solís, y estrenó la pieza francesa *El labrador de los Alpes* en 1838, poco después de su primera representación en París<sup>223</sup>. Sin embargo, su mayor logro fue disponer la primera representación en Madrid de *Don Juan de Austria o La vocación*, adaptación de Larra del francés Delavigne, la cual tuvo lugar el 25 de julio de 1839, como recogió *El Piloto* en la cartelera de esa fecha. De acuerdo con Ribao Pereira (2014: 1-2), el drama, estrenado en París el 17 de octubre de 1835, fue editado por Manuel Delgado en 1837 y presentado en Valencia ese año, pero no llegó a los coliseos principales de la capital hasta 1844. No obstante, esta investigadora no alude a las funciones en el Buena-Vista<sup>224</sup>.

Ejemplo de los esfuerzos de este teatro (y de todos los coliseos de la capital, tanto de primer como de segundo orden) es el anuncio sobre *La conjuración de Venecia* publicado por el *Diario de Madrid* en su número 1.054, del 13 de febrero de 1838, en el

---

<sup>222</sup> Torre Pintueles (1959: 125) indica el día 23, pero las carteleras de esas fechas del *Diario de Madrid* confirman que fue el 20.

<sup>223</sup> Ver el extenso anuncio sobre esta producción en el número 1.012 del *Diario de Avisos*, del lunes 1 de enero de ese año. En Madrid el drama pareció no tener éxito, a juzgar por la reseña publicada ese mismo día por *Siglo XIX*, en la que se dice que fue silbado “con general decisión” y se considera la traducción como “un plagio de varias escenas de nuestro teatro antiguo” que forman “un todo monstruoso”.

<sup>224</sup> Dengler (2002) nombra este título de Delavigne pero se centra en otras obras del autor, por lo que no aporta datos sobre la recepción y las representaciones en Madrid de *Don Juan de Austria*.

que la misma empresa reconocía que parecía imposible disponer la obra en un local tan pequeño<sup>225</sup>. Además del tamaño, avisaba de que los actores tenían solo siete meses de estudio, que estos debían doblar algunos papeles por no ser suficiente el elenco y que las actrices iban a bailar aun sin estar contratadas para ello. También advertía de que en el vestuario se habían “seguido las huellas” de los teatros principales, sin investigar si pertenecían a la época del drama. Hablaba también de las decoraciones, cinco de ellas nuevas, copiadas por José Llop de las presentadas en el Príncipe. Por último, señalaba que los descansos debían ser más largos para que los tramoyistas tuvieran tiempo para cambiar dichas decoraciones, por lo que orquesta tocaría varios fragmentos de ópera.

Semanas antes, el 1 de enero de 1838, *Siglo XIX* descubría una curiosidad sobre la traducción de la comedia francesa *Una y no más*, representada en el Buena-Vista y cuyo título original es *Paul et Jean*, de acuerdo con lo que se indicaba en la reseña. Existía una versión anterior a la interpretada en el coliseo con el mismo título pero realizada por otro autor “según ley y conciencia”, la cual había sido aprobada por el comité de lectura. Enterado de ello, un “mal traductor” quiso sacar provecho: incurrió en plagio y la entregó al teatro. Sin embargo, mal acomodada al castellano y a nuestra escena, el público la recibió con muestras de desaprobación<sup>226</sup>.

Todo lo contrario ocurrió con la comedia *La hermana del sargento*, también adaptada del francés<sup>227</sup>, la cual, según se decía en el mismo número de la publicación, fue bien recibida por el público por el buen trabajo de los actores y por la calidad de la traducción. Días después, el *Eco del Comercio*<sup>228</sup> describía esta pieza como “muy linda” y con “algunos versos bastante buenos”, y destacaba que la concurrencia del Buena-Vista la aplaudió pese a que la junta de lectura de los teatros principales la había reprobado, lo que el diario consideraba “un voto de censura que ha dado el público al

---

<sup>225</sup> *La Esperanza*, número 3, domingo 21 de abril de 1839, alababa la puesta en escena de esta obra con motivo de una de sus repeticiones en el Buena-Vista, al que acudió una “numerosa y lucida” concurrencia. El redactor solo aconsejaba al empresario del teatro “que no economice tanto las luces”.

<sup>226</sup> Menarini (2010: 308) no recoge el título original de la obra, pero sí las dos versiones en castellano de la misma. La primera, de Gaspar Fernando Coll y Manuel Antonio Lasheras, fue editada en 1837 y estrenada en 1838 como *Una y no más*. La segunda, titulada *Una y no más* y realizada por Alejandro Mayoli y Enderiz (nombre completo en p. 93), supongo que es la referida en la reseña como la representada en el Buena-Vista. Menarini aporta como fecha de ésta el año 1838, sin indicar si se refiere a la edición o al estreno. Sin embargo, teniendo en cuenta que el número de *Siglo XIX* es del 1 de enero, se deduce que esta traducción realmente se estrenó a finales de 1837.

<sup>227</sup> Original de Michel-Nicholas Ballison de Rougemont, traducida por Juan del Peral Richart y Ramón de Navarrete y editada en 1837 (Menarini, 2010: 265). Desconozco el título en francés de la pieza.

<sup>228</sup> Número 1.355, domingo 14 de enero de 1838.

comité”. No obstante, admitía que éste tenía una gran responsabilidad, “ya si aprueba una mala producción, o ya si reprueba una buena”.

Transcurridos tres meses, la cartelera del *Diario de Avisos* informaba de la disposición en el teatro de Buena-Vista de *La boda sin contar con la novia*, explicando que esta comedia se había representado en La Habana con éxito para su autor<sup>229</sup>. En el anuncio, la empresa destacaba los progresos de la escena en América y en particular en Cuba, “donde se han reunido muchos de los mejores actores de nuestra escena”, y señalaba la importancia que tenía ofrecer a los espectadores del continente un repertorio análogo a ellos, citando como ejemplo a Gorostiza en México. “En La Habana – continúa- deseaban también ver cubanos en la escena, y criados negros en lugar de las doncellas y payos de que apenas tienen idea”, motivo que había llevado al escritor de la pieza anunciada a realizarla. En el texto se expresaba la esperanza de que en Madrid fuera tan bien recibida como en la isla y se invitaba a los “tantos cubanos” que vivían en la ciudad a que vieran “algunas escenas de su país” y disfrutaran “algún tanto de este grato recuerdo”.

#### 2.3.2.4. DE LA OFERTA POR LOS TEATROS PRINCIPALES A LOS PROBLEMAS

En el mes de octubre de 1838, *El Panorama* aprovechó una reseña de una función en el teatro de las Tres Musas para decir que su compañía era “infinitamente mejor” que la del Buena-Vista y las localidades “más baratas” y “más cómodas”<sup>230</sup>. Sin embargo, el primer coliseo desapareció en el otoño de 1840, mientras que el que nos ocupa continuó abierto durante décadas, no sin dificultades. Es curioso, por lo tanto, que los empresarios de las Tres Musas intentaran evitar el cierre del coliseo de Buena-Vista durante el año que precedió a su propia clausura definitiva, como hemos explicado arriba.

También es interesante que los primeros problemas se manifestaran pocos meses más tarde de que el empresario o representante del segundo teatro, Joaquín Picazo<sup>231</sup>,

---

<sup>229</sup> Número 1.127, domingo 29 de abril de 1838. Menarini (2010: 158) data la obra en 1835 y la atribuye a Román Sorel, de quien indica el seudónimo anagramático Ramel Norós (p. 129).

<sup>230</sup> Número 3, del jueves 18.

<sup>231</sup> En un comunicado publicado en el número 297 del *Diario de Madrid*, del sábado 24 de agosto de 1844, en el que se reclamaba el pago de las cuotas de la comisión extraordinaria de guerra, se citaba a Joaquín Picazo como antiguo “empresario o representante” del Buena-Vista (sin indicar fechas), por lo que su cargo en el teatro tampoco estaba claro en su época.

Con anterioridad, al menos entre los meses de marzo y mayo de 1838, el empresario era Rafael Martínez Parreño, cuya firma consta en un documento fechado el 21 de mayo de ese año y realizado en la

hiciera una oferta para gestionar los de la Cruz y del Príncipe, la cual hemos analizado en el apartado correspondiente, junto a la que presentó posteriormente por el Príncipe como representante del antiguo capitán de infantería Manuel Cuartero. Recordemos que la propuesta en nombre del Buena-Vista fue remitida con fecha del 17 de enero de 1839, mientras que la otra llevaba data del 9 de marzo. La situación financiera de Picazo era, al menos en apariencia, muy distinta a la del nuevo empresario, Nicolás Palmer<sup>232</sup>, que desde finales de ese mes hasta el de junio acumuló casi 900 reales de deuda. El fracaso pese a la unión con el coliseo de las Tres Musas, con Ventura Escudero al frente, parecía confirmar que el Buena-Vista había dejado de ser rentable. Incluso así, José Echeverría y José María Fuentes se arriesgaron a reabrirlo el 5 de enero de 1840, dos días después de obtener la autorización.

En un anuncio publicado los días 4 y 5, la empresa avisaba de la reapertura de “este cómodo y lindísimo local” tras su “larga interrupción”. En él se comentaba que quien tenía a su cargo el Buena-Vista “se ha unido a una compañía de artistas de conocido mérito”. Respecto al teatro, se decía que ya era conocido del público de la capital, lo que revela que no se acometió ninguna reforma. Así, se alababa su “buen alumbrado, comodidad y elegancia” y la “brillante y escogida concurrencia”, motivo por el que se había ganado el sobrenombre de “aristocrático”. Finalmente, se destacaba el propósito de los intérpretes de realizar los mayores esfuerzos para complacer al público. En la jornada de la inauguración, se añadió al texto el programa de las dos completas funciones que se dispusieron.

Sin embargo, el coliseo permaneció abierto solamente hasta el 16 de febrero antes de otro prolongado cierre, o al menos así se refleja en las carteleras. Pese a que Echeverría ejerció como empresario un mes y medio escaso, es su nombre el que figura como único responsable del Buena-Vista en la relación de espectáculos y cuotas de diversiones públicas de la temporada 1839-1840, obviando a Palmer y a Escudero. Esto podría significar que ambos habían satisfecho ya las cantidades que adeudaban al

---

Imprenta de los Hijos de Doña Catalina Piñuela. En dicho documento, reproducido por Joaquín de Entrambasaguas (1957: 129-136), el propio Parreño narraba los acontecimientos que provocaron el cierre del Buena-Vista durante unos días en marzo de ese año y durante prácticamente todo mayo. Entrambasaguas explicaba que no había visto este texto citado por nadie y que desconocía la existencia de otro ejemplar, pues había llegado a sus manos intercalado entre las páginas de uno del *Diario de Madrid* del viernes 6 de abril de 1838.

<sup>232</sup> El 18 de abril de 1839, *El Entreacto* informó en un breve suelto al final de su sexto número de desavenencias entre los actores Fernández y Angulo y el “director empresario” del Buena-Vista. Aunque no revelaba su identidad, por la cercanía de fechas lo más seguro es que se tratara de Palmer. Por otra parte, Angulo no aparecía en la nómina de la compañía publicada en prensa cuatro días antes.

Ayuntamiento. A José Echeverría se le exigía el pago de nueve funciones de las veintinueve que había programado<sup>233</sup>, pero él alegó que esas representaciones, pese a estar anunciadas en el *Diario de Madrid*, no llegaron a tener lugar debido a la falta de concurrencia o al mal tiempo. El recaudador, Fernando Moral, comunicó a la Comisión de Espectáculos que había pasado un estadillo con estos datos al alcalde a fin de que se comprobaran y judicialmente se ordenara al empresario que abonase el impuesto o justificara no haber verificado las funciones. El documento está fechado el 7 de mayo y el oficio de Moral a los comisarios a finales de junio (AVMS 3-384-21), por lo que el asunto se estudió con más de cuatro meses de retraso.

El teatro de Buena-Vista no volvió a albergar nuevas representaciones hasta el 18 de octubre de 1840. Este día y los dos anteriores, el *Diario de Madrid* insertó en su sección de Diversiones Públicas un texto que dejaba patente la intención de recuperar el espíritu formativo de la empresa<sup>234</sup>:

Al anunciar al público la apertura de este establecimiento, el director de él, siempre solícito en propagar cuanto le sea dable al arte dramático entre la juventud española, ha tenido presente la feliz acogida que se le dispensó, cuando en el año de 1836, acometiendo una empresa superior en verdad a sus fuerzas y escasos conocimientos, fundó una escuela a plantel de jóvenes que abrazaron la carrera dramática, y proporcionó a esta capital una de las diversiones instructivas que tanto anhela, cuales fueron las representaciones en el expresado teatro de *Buena-Vista*, ejecutados bajo su dirección por jóvenes aficionados, que estimulados por aquel ensayo, y por la apreciable condescendencia del público, han seguido la declamación y se hallan ejerciéndola en varios de los principales teatros de provincia. (*DM*, 16 a 18-10-1840)

El director al que alude el anuncio era Casimiro Ros, quien obtuvo el permiso para dar funciones dramáticas en el coliseo de Buena-Vista el 17 de septiembre, tres días después de que cursara su solicitud. El local se le entregó en los mismos términos que le fue concedido a Echeverría, además de imponerle una entrega de doscientos reales de vellón en la sección de licencias del gobierno político de Madrid para socorrer a los establecimientos de beneficencia (AVMS 3-465-32). Todo apunta a que Ros era el

---

<sup>233</sup> Una de las representaciones se dispuso a beneficio de su socio, José María Fuentes, el 24 de enero de 1840.

<sup>234</sup> Publicado también por *El Cotidiano* los días 17 y 18 de octubre (números 17 y 18).



mismo empresario que inauguró el teatro en 1837, si bien en el anuncio se indica el año 1836. Ciertamente es que se refiere a la creación de la escuela, pero recordemos que en la presentación de junio de 1837 se decía que los alumnos contaban solo con dos meses de estudio.

En las siguientes líneas, Ros manifestaba que su segunda apertura estaba fundamentada en las mismas bases que en la primera pero “mejoradas”, debido al nuevo método de enseñanza adoptado y a que las dotes de los jóvenes aficionados de la asociación eran “hijas de la educación culta”. Destacaba que no había escatimado medios para llevar a las tablas del Buena-Vista “las mejores producciones, tanto del teatro moderno español como del extranjero, sin olvidar algunas escogidas del antiguo nacional”, todo ello “trabajando incesantemente, y exento de protección alguna”. Así, este particular apelaba a la tolerancia del público para secundarle en sus propósitos y servir de estímulo a la juventud que se dedicaba a la carrera dramática, que debía recobrar de forma definitiva su lugar “distinguido” en la sociedad, el cual habían logrado los actores del momento “por su conducta, por su talento, y por su bien adquirida reputación”. En cuanto a la función en sí, el anuncio adelantaba que comenzaría con una sinfonía, ejecutada por una orquesta formada por profesores y compuesta por Rafael Galán, discípulo del conservatorio de María Cristina ya fallecido, revelando de esta manera que continuaba la relación entre esta escuela y el teatro<sup>235</sup>.

Esta vuelta a los orígenes dio cierta estabilidad al Buena-Vista, que se mantuvo abierto en esa ocasión durante más de seis meses, hasta el 25 de abril de 1841<sup>236</sup>. A partir de esa fecha y hasta su clausura definitiva, producida en el año 1876<sup>237</sup>, podríamos definir el local como “multiusos”, pues no solo albergó funciones de verso de profesionales y aficionados, sino también actuaciones de ópera, todo tipo de espectáculos (teatros pintorescos, un nacimiento mecánico estable, un diafanorama, un órgano...), sesiones de instituciones culturales, reuniones políticas e incluso de gremios como peluqueros y barberos.

---

<sup>235</sup> El texto del *Diario de Madrid* del día 16 y de *El Cotidiano* del día 17 apuntaba que se habían vencido “algunas pequeñas dificultades peculiares del interior del establecimiento”, lo que podría significar que se acometieron reformas en el teatro.

<sup>236</sup> *Diario de Madrid*, número 2.221.

<sup>237</sup> *La Correspondencia de España*, año XXVIII, número 6.743, edición tercera, lunes 22 de mayo de 1876.

### CAPÍTULO III. LA CRÍTICA TEATRAL EN *EL PORVENIR* Y *EL PILOTO*

#### 1. ESTADO GENERAL DE LA CRÍTICA TEATRAL EN LA PRENSA

Los investigadores que en los últimos años han profundizado en las ideas literarias de Juan Donoso Cortés<sup>238</sup> coinciden en señalar, como ya hiciera Gies (1975: 20), la influencia que sobre él ejerció el conocido *Discurso* de Agustín Durán de 1828, especialmente en el discurso que el político pronunció en 1829 con motivo de la apertura del curso en el Colegio de Humanidades de Cáceres. Esta influencia se observa en el conjunto de la crítica teatral todavía en los años en que se publicaron *El Porvenir* (1837) y *El Piloto* (1839-1840). De hecho, Flitter (1995: 279) destaca que el “historicismo romántico siguió proporcionando el marco de ideas de la crítica literaria española durante los años cruciales de 1834 a 1837”, y Gies (1975: 18) subraya que “the *Discurso* was very certainly a powerful influence in the next decade”.

No me extenderé en revisar las teorías que Durán expuso en su discurso (inspirado en los preceptos de Madame de Stäel y de los románticos alemanes), sino que me ceñiré a los dos ejes fundamentales del mismo y a demostrar que aún persistían diez años después. Por un lado, la reivindicación del teatro antiguo español como característico de nuestra idiosincrasia y como modelo para crear una verdadera escena nacional, como la teníamos en los siglos XVI y XVII. Por otro, la defensa del Romanticismo sin dejar de mostrar respeto y admiración por los autores del Clasicismo.

Antes de seguir adelante, es necesario apuntar los nombres de los críticos que hallaremos en las siguientes páginas. Colaboraron con *El Porvenir* los periodistas Luis José Sartorius, Dionisio Alcalá Galiano, Santos López Pelegrín, José Fernández de la Vega, Francisco Muñoz del Monte y Miguel Salvá, si bien los tres últimos no realizaron crítica de estrenos teatrales. Además, hallamos dos reseñas de Juan Donoso Cortés y algunos artículos anónimos. En cuanto a *El Piloto*, fue Leopoldo Augusto de Cueto quien examinó las novedades dramáticas, puesto que Salvador Bermúdez de Castro se centró en la crisis de los teatros, los actores y el teatro antiguo español.

En el caso de *El Porvenir*, hemos estudiado cuatro de sus críticas en relación a

---

<sup>238</sup> Me refiero a Luis de Llera Esteban (1993), Miguel Ángel Lama Hernández (2001), José Luis González Subías (2004), Mari Carmen García Tejera (2007) y Joaquín Álvarez Barrientos (2014).

las aparecidas en otros periódicos; en concreto, las que versan sobre los estrenos de los dramas *María Tudor*, *El paje*, *La corte del Buen Retiro* y *Doña María de Molina*, originales de Víctor Hugo, Antonio García Gutiérrez, Patricio de la Escosura y Mariano Roca de Togores, respectivamente. El diario *El Patriota* publicó análisis de las cuatro piezas, todos anónimos. También la *Gaceta de Madrid* se preocupó por estas cuatro novedades; tres artículos se difundieron sin firma, mientras que el de *Doña María de Molina* está suscrito por N., seguramente Ramón de Navarrete (cfr. Yus y Baasner, 2007: 589-590). Por su parte, *El Español* no insertó ningún folletín acerca de esta última obra, pero sí sobre las otras tres: dos son anónimos y el de *La corte del Buen Retiro* está firmado por E. M., es decir, Eugenio Moreno, responsable de la página de literatura y teatro (Marrast, 1989: 584). En el *Eco del Comercio* se reseñaron los estrenos de este drama y el de Roca de Togores en dos textos sin firma, si bien es probable que su autor fuera García Gutiérrez (cfr. Yus y Baasner, 2007: 392; Martín Ferrero, 2007: 73). De *El Mundo* hemos tomado la reseña anónima sobre la primera representación de *María Tudor* y el remitido sobre la obra de Escosura suscrito por A. D., iniciales que corresponden a Agustín Durán. El escritor firmó de esta misma manera el artículo sobre *Doña María de Molina* para el *Observatorio Pintoresco*, advirtiéndose en ambos textos que Durán nunca abandonó los principios que defendió en su *Discurso* (Gies, 1975: 82). También tenemos las firmas de Juan del Peral (J. del P.) y de Jacinto de Salas y Quiroga (J. de S. y Q.), quienes examinaron las obras de Víctor Hugo y de Roca de Togores en el *No me Olvides*, que publicó además una reseña anónima de *El paje*. Ramón de Mesonero Romanos (M.) redactó una crítica sobre este drama para el *Semanario Pintoresco Español*, donde también leemos un artículo anónimo acerca de *Doña María de Molina*. El autor de la composición fue el crítico de *La España* durante el verano de 1837 (cfr. Ballesteros Dorado, 2002), pero aquí hemos comentado el remitido sobre *La corte del Buen Retiro* que con las iniciales R. de T. dirigió a *El Eco de la Razón y de la Justicia*. Su amigo Manuel Bretón de los Herreros, quien en ese momento no ejercía como crítico, redactó para *La España* el análisis de *Doña María de Molina*.

En el caso de *El Piloto*, relacionaremos tres de sus críticas sobre estrenos con las insertadas en otras publicaciones: concretamente, las de *Pablo el Marino*, *Juan Dandolo* y *La redoma encantada*, originales de Alexandre Dumas, García Gutiérrez y Zorrilla, y Juan Eugenio Hartzenbusch. Las tres funciones fueron analizadas en *El Entreacto*, las dos primeras por Juan del Peral (quien firmó con sus iniciales) y la otra por un colaborador anónimo. Sin firma se publicaron los tres artículos del *Eco del Comercio*.

También se interesó por las tres novedades *El Correo Nacional*: las reseñas de *Pablo el Marino* y *Juan Dandolo* fueron realizadas por Enrique Gil, quien las firmó como E. G. (cfr. Picoche, 1972: II, 1440-1442), mientras que la de *La redoma encantada* fue elaborada por “El tío cigüeño”, seudónimo del científico Juan Mieg (cfr. Hartzenbusch, 1904: 32; Rogers y Lapuente, 1977: 121). El 1 de junio de 1839 apareció el periódico *El Corresponsal*, del que durante unas semanas fue crítico teatral Juan Eugenio Hartzenbusch, quien redactó el artículo sobre *Pablo el Marino*. También colaboró con el diario un periodista que utilizaba el seudónimo Braulio Bala Bingulipicominiticis y las iniciales B. B. B., autor de la reseña sobre *La redoma encantada*. En el caso del *Diario de Madrid*, la crítica de esta comedia de magia fue elaborada por E. P. M., y en el de la *Gaceta*, por Ramón de Navarrete (R. de N.).

### 1.1. EL SIGLO DE ORO Y LA RECUPERACIÓN DEL “TEATRO NACIONAL”

En su *Discurso*, Durán clamaba contra quienes censuraban nuestras producciones del Siglo de Oro simplemente porque no se avenían con las formas del teatro clásico francés, sin reparar en que se trataba de dos géneros distintos, creados para naciones de carácter dispar. En este sentido, señalaba que “la diversidad del gusto de las naciones en materias de teatro procede de la diferencia de sus necesidades morales, y de sus modos de existir, juzgar y sentir” (p. 41). Sin embargo –proseguía–, algunos críticos y dramaturgos se empeñaron en aplicar a la escena española doctrinas y principios ajenos al sistema dramático del que fuimos inventores, lo que provocó que nuestro teatro, que antes “iluminaba a toda la Europa civilizada”, quedara reducido a la mera imitación de las obras dramáticas francesas. Para él, era necesario persuadirse de que nada grande y original crearía el genio de las naciones mientras durase la moda de copiar la literatura gala. En su opinión, para recuperar el espíritu nacional de nuestra literatura, los jóvenes escritores debían buscar los modelos en el teatro antiguo español. Por ello, y también para que el público descubriera sus bellezas, apoyaba la difusión de las obras de Lope, Calderón, Tirso, Moreto y otros, que él mismo había iniciado con la *Colección general de comedias escogidas*.

Transcurrieron ocho años hasta que nuestro teatro inició esa “nueva era de originalidad e independencia”, en palabras del redactor del *Semanario Pintoresco Español* que analizó el drama *Doña María de Molina*, estrenado el 24 de julio de 1837. En su artículo, este crítico incluía en esa nueva etapa a *El trovador*, de Antonio García

Gutiérrez, representado por primera vez el 1 de marzo de 1836; *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, estrenado el 19 de enero de 1837; *Muérete ¡y verás!*, de Manuel Bretón de los Herreros (27 de abril del mismo año); *La corte del Buen Retiro*, de Patricio de la Escosura (3 de junio); y el citado drama de Mariano Roca de Togores. Como ha observado Caldera (2002: 99), se excluyen de esta nómina a los padres del teatro romántico español: Martínez de la Rosa, Larra y el duque de Rivas.

El propio Durán proclamó en el año 1837 que nuestros jóvenes poetas habían encontrado el camino. En su crítica a *La corte del Buen Retiro*, publicada en *El Mundo* el 14 de junio, se mostraba cauto al decir que dicho camino “puede” devolver el brillo a nuestra escena. En su examen de *Doña María de Molina*, insertado en el *Observatorio Pintoresco* el 30 de julio, afirmaba con rotundidad que “ya hemos obtenido un teatro nacional”. Explicaba que tanto Escosura como Roca de Togores se habían apartado de los modelos franceses e imitado –no copiado– a nuestros antiguos dramáticos, opinión que compartía su compañero del *Semanario Pintoresco*. Éste, además, destacaba que nuestros dramaturgos habían estudiado las necesidades del público español, más reflexivo y menos extravagante que el francés, lo que recuerda a las palabras del *Discurso* de Durán sobre dos géneros para dos públicos distintos, pero aplicado en esta década al romanticismo español frente al francés.

En cuanto a los aspectos del teatro antiguo español que debían servir como modelo a los autores, Durán había subrayado en su *Discurso* su “rica y armoniosa lengua”, su “sublime poesía” (p. 17) y su “lujo de imaginación” (p. 19). Estas cualidades también fueron ensalzadas por Leopoldo Augusto de Cueto en *El Piloto* ya en el año 1839, al referirse al “movimiento, la independencia y la admirable versificación” de las piezas de nuestros autores antiguos. Por su parte, Dionisio Alcalá Galiano alabó en *El Porvenir* su habilidad para crear caracteres atemporales y universales. Además, los críticos elaboraban análisis específicos sobre la producción de nuestros antiguos dramáticos, como se refleja precisamente en los dos periódicos de Juan Donoso Cortés. Asimismo, esta revalorización del Siglo de Oro español se hizo patente en los escenarios. Muestra de ello es que Patricio de la Escosura convirtió en personaje a Calderón en *La corte del Buen Retiro*, y que José Zorrilla buscó “en Calderón, en Lope y en Tirso de Molina recursos y personajes que en nada recuerden a Hernani y Lucrecia Borgia” para escribir *Cada cual con su razón*, de acuerdo con el prólogo de esta comedia.

Sin embargo, la esperanza de que nuestra escena recuperara su esplendor de

antaño fue solamente un espejismo de la temporada 1837-1838, o mejor dicho, del año 1837, calificado por Peers (1973: I, 353) como “annus mirabilis” del teatro nacional. En su crítica del estreno de *Juan Dandolo* para *El Entreacto*, publicada el 28 de julio de 1839, Juan del Peral juzgaba que en el anterior año cómico, el de 1838-1839, únicamente se había presentado una obra de nota en Madrid, *Doña Mencía*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, y que todo lo que se había representado hasta entonces dentro de la temporada 1839-1840 era secundario, excepto *El conde don Julián*, de Miguel Agustín Príncipe.

## 1.2. LA POSTURA MODERADA ANTE EL ROMANTICISMO

En la página 37 de su *Discurso*, Agustín Durán aseguraba que no pretendía censurar la admiración, el respeto y la veneración a los griegos, romanos y franceses, sino que nuestros antiguos dramáticos ocupasen el lugar del que eran dignos. Pocas páginas después, el escritor se declaraba imparcial y proclamaba su admiración “de buena fe” por “la perfección sabia de los clásicos franceses”. Es más, reconocía que tanto el Clasicismo como el Romanticismo conseguían interesar al espectador, aunque con diversos modos y presentados bajo un objeto diferente, puesto que se trata de dos géneros de literatura distintos.

En las críticas de *El Porvenir*, *El Piloto* y otras publicaciones se refleja ese respeto por los clásicos y el conocimiento de su obra, con alusiones a autores que Durán mencionaba en su *Discurso*: Aristófanes, Sófocles, Eurípides, Boileau, Molière, Corneille, Racine y, por supuesto, Moratín. En cuanto a la literatura romántica, el escritor destacaba la imaginación de Calderón y Shakespeare, autor que se “redescubrió” en el siglo XIX (cfr. Zaragoza, 2003: 54-67). Es sumamente interesante el análisis que Miguel Salvá hizo en *El Porvenir* sobre la influencia de Calderón en el teatro de Corneille, estableciendo una conexión entre el género clásico y el romántico.

Además, los críticos de los años treinta “heredaron” de Durán su postura en el debate entre el Clasicismo y el Romanticismo. Así, Dionisio Alcalá Galiano se definió en *El Porvenir* en cuestiones literarias como un juez severo que no estaba cegado por pasión alguna personal. Por su parte, Abenamar exponía en unas expresivas e irónicas líneas de su crítica sobre el drama *Fray Luis de León* que no importaba “que el poeta guarde las unidades aristotélicas, como que la acción dure tanto como el ministerio actual”, siempre que aquel respetase la moral y las buenas costumbres.

También son significativas unas palabras de Cueto en *El Piloto*, en concreto en su análisis de la comedia *¡Una vieja!*, en las que explicaba que tanto clásicos como románticos se movían en los extremos: los primeros por abusar de la máxima de que “el teatro es la escuela de las costumbres” y los segundos por haber equivocado “la independencia con el desenfreno literario”. Durán ya se había manifestado en términos similares en las aludidas críticas sobre *La corte del Buen Retiro* y *Doña María de Molina*; en la primera se refería a “la intolerancia de los clásicos” y al “delirio de la reacción contraria”, mientras que en la segunda declaraba que no se podían “exceder los límites que la razón impone a la imaginación”.

Tanto Cueto como Durán defendían un Romanticismo moderado, que podría caracterizarse con otra frase del crítico de *El Piloto*: “El poeta tiene facultad de presentar cuanto quiera en el teatro con tal que lo presente con verdad. No hay verdad en presentar al hombre siempre depravado, pero tampoco la hay en presentarlo siempre virtuoso”. No obstante, Leopoldo Augusto de Cueto consideraba que el triunfo del Romanticismo sobre el Clasicismo ya era completo por entonces, si bien juzgaba que los ensayos de la nueva escuela tenían un carácter indeciso.

### 1.3. LA INMORALIDAD DEL ROMANTICISMO FRANCÉS

En las líneas anteriores se manifiesta otro de los puntos comunes de la crítica de los años treinta: la inmoralidad del Romanticismo francés. “Excesos”, “extravagancias”, “hacinación de crímenes”, “depravación”... son algunos de los términos con que se definían los dramas llegados del país vecino, como tendremos ocasión de comprobar con motivo del estreno de *María Tudor*, que estuvo en cartel solamente ese día. Los críticos reconocían el talento de Víctor Hugo, pero rechazaban el retrato perverso que había ofrecido de la reina inglesa, lo cual suponía además transgredir la verdad histórica.

Pese a este fracaso, la empresa de los teatros apostó por *El paje*, drama claramente influido por *Margarita de Borgoña*. Al igual que hizo Dumas, García Gutiérrez utiliza —en palabras de Mesonero Romanos— el “formidable triángulo tan frecuentemente manoseado en la escena moderna, el asesinato, el adulterio, el suicidio...”, por lo que el autor fue censurado. Es curioso que *La corte del Buen Retiro*, una de las obras alabadas por su originalidad y españolidad, recibiera la crítica de Durán a causa del carácter del bufón enamorado de la reina Isabel de Borbón. Una concesión al

romanticismo francés, en concreto a Víctor Hugo, que fue considerada inmoral, lo que demuestra el rechazo a la fórmula que el dramaturgo galo manifestó en su prefacio a *Cromwell* (1827) respecto a que “lo feo sea un tipo digno de admirarse y lo grotesco un elemento de arte”.

Sin embargo, incluso los “sectarios” del Romanticismo francés se dieron cuenta de que habían errado el rumbo, según comentó Juan del Peral en referencia a Víctor Hugo y a Dumas en su análisis de *Pablo el Marino*. El colaborador de *El Entreacto* y sus colegas entendieron este drama como un punto de inflexión en la trayectoria de Dumas, que había pasado de pintar a sus personajes siempre del modo más depravado a crear uno noble y que miraba el corazón humano desde otra perspectiva.

#### 1.4. PENSAMIENTO MORAL Y VERDAD HISTÓRICA

La *Gaceta* se convirtió en defensora del teatro romántico más exaltado. Así, consideró al bufón como el carácter más interesante de *La corte del Buen Retiro* y defendió que en *María Tudor* existe un pensamiento filosófico. De hecho, con motivo del estreno de *El paje*, su crítico expuso que en el teatro romántico francés siempre existía un objeto moral, con independencia de que éste estuviera desarrollado con mayor o menor acierto. Las mismas teorías manifestó Mesonero Romanos en su análisis sobre el mismo drama, cuyo principal defecto era, precisamente, la ausencia de un objeto moral o filosófico, condición que los teóricos españoles del Romanticismo consideraron indispensable.

En este sentido, su compañero de la *Gaceta* distinguía entre dramas de imaginación o de sentimiento y dramas en que se cuidaba la filosofía. En el primer grupo incluía a *El trovador* y *Los amantes de Teruel*, pero no indicaba ningún título para el segundo porque opinaba que en España no se había cuidado de este aspecto. El redactor del *Semanario Pintoresco Español* que elaboró la crítica sobre *Doña María de Molina* expuso una teoría similar, lo que lleva a pensar que podría tratarse del mismo periodista. Así, estimaba que las obras de García Gutiérrez y de Hartzenbusch son “fábulas ingeniosas de amor” pero no contenían “un pensamiento moral, un hecho histórico, una verdad política de que el pueblo pueda aprovechar”. A su entender, esta condición sí estaba presente en la comedia *Muérete ¡y verás!* y en los dramas *La corte del Buen Retiro* y *Doña María de Molina*, al que consideraba como modelo del drama romántico español por “la severidad del pensamiento”, “la discreta economía de los



medios” y “la gala y valentía de la dicción”.

### 1.5. LA ABUNDANCIA DE TRADUCCIONES FRANCESAS

Debido al estado de decadencia en que se encontraba nuestra escena, los críticos pedían a los autores y a los empresarios de los teatros que fomentasen la producción original frente a las traducciones. Esto no suponía un rechazo sistemático de las obras extranjeras ni de las traducciones, al contrario: los periodistas recibían con agrado las novedades venidas de fuera siempre que fueran interesantes y que la versión en castellano estuviera correctamente realizada; el problema eran las piezas mediocres y las traducciones de baja calidad, hechas con celeridad y en muchas ocasiones por personas que no tenían un conocimiento adecuado del idioma ni del teatro.

Resulta curioso que en las ediciones de la época los traductores empleaban diversas fórmulas para referirse al hecho de verter una obra a otro idioma. Así, no solo se utilizaban las palabras “traducida (libremente)” o “versión”, sino también “trasladada”, “imitada”, “tomada”, “acomodada”, “adaptada” y “arreglada”, dependiendo del grado de semejanza que el texto resultante mantuviera con el original. Esta variedad de vocabulario denota que no era suficiente con traducir tal cual, sino que era necesario cambiar o incluso suprimir algunas palabras y expresiones, ya fuera por cuestiones lingüísticas, morales o políticas, de forma que los espectadores se sintieran identificados con la pieza. Una de las traducciones más criticadas fue la de *María Tudor*, precisamente porque su autor no supo adaptar el drama de Víctor Hugo al gusto español.

Esta “fiebre” por las traducciones provocó que se hicieran varias versiones de una misma obra por parte de diferentes autores en fechas próximas. Esto ocurrió con los dramas *Pablo el Marino* y *El campanero de San Pablo*, estrenados en la capital el 8 de junio de 1839 y el 8 de enero de 1840, respectivamente. En el primer caso, como explicaré con mayor detalle, se tiene noticia de tres traducciones distintas, todas elaboradas en el mismo año 1839: la de Manuel Bretón de los Herreros (con el seudónimo Remigio Otel y Ron), la de Narciso de la Escosura y otra de Gregorio Romero Larrañaga. Además, el articulista de *El Porvenir* que escribió sobre el estreno de *Valeria casada, ciega y celosa* apuntaba que la traducción ejecutada era mejor que la que circulaba impresa. Sin embargo, Menarini (2010: 308) recoge una única versión realizada por Gaspar Fernando Coll y Manuel Antonio Lasheras, la cual seguramente

sea la edición impresa a la que hacía referencia el crítico. De hecho, en la Biblioteca Nacional existe un ejemplar de una pieza titulada *Valeria: segunda parte de la ciegucecita d'Olbruck*, fechado en 1837 y firmado por ambos traductores.

#### 1.6. OTROS ASPECTOS VALORADOS EN LAS CRÍTICAS

Aparte de las comentadas cuestiones fundamentales, los críticos también se ocupaban de otros puntos, algunos relacionados con la pieza estrenada y otros con la propia representación.

En cuanto a las composiciones, los colaboradores se fijaban en el argumento y en la trama, en los caracteres, en su lenguaje y versificación, y en la traducción si no era una obra original. En el caso de los argumentos, valoraban su verosimilitud y la unidad de interés (cfr. Martínez de la Rosa, 1993: 304-306), un elemento en el que Leopoldo Augusto de Cueto hizo especial hincapié en sus colaboraciones con *El Piloto*. Sobre los caracteres, se juzgaba si el autor había tenido habilidad para crear contrastes. De forma individual, se estudiaba si eran capaces de interesar al espectador, si eran consecuentes, su moralidad y, en el caso de personajes históricos, cómo estaban presentados en relación a la verdad histórica.

Respecto a la representación, los críticos examinaban principalmente la ejecución, el vestuario y los decorados. Me detendré en los actores y en la declamación en el siguiente apartado. Acerca del vestuario, se observa en las reseñas de los estrenos que las críticas o alabanzas por los trajes recaían en los propios actores. Esto se debe a que normalmente no era la empresa de los teatros sino ellos mismos quienes se encargaban de comprarlos. Sobre los decorados, se apreciaba especialmente que se pintaran decoraciones nuevas, puesto que la crisis de la administración teatral abocaba a los empresarios a reutilizarlas. Lograron los elogios unánimes de la prensa los decorados de *Doña María de Molina* y los de *La redoma encantada*. Pero estreno no era sinónimo de renovación; los críticos censuraron las decoraciones de *El paje* por verse muy deterioradas. Aunque no es lo habitual, existe algún comentario sobre los muebles, el movimiento escénico y el trabajo de los comparsas. Sin embargo, se prestaba nula atención al maquillaje y a la peluquería. Tan solo con motivo del estreno de *La corte del Buen Retiro* un único crítico, el de *El Patriota*, se refirió a la caracterización, pero se centraba más en el parecido físico que tenían ya de por sí los actores con Góngora y Quevedo. Lo mismo ocurre con la música, a la que no se daba importancia salvo que se

tratara de la parte cantada de algún intérprete, como fue el caso de Matilde Díez en *El paje*.

Además, en las críticas sobre estrenos se revelan costumbres de la vida teatral de entonces, como el hecho de que el público mostrara su disgusto con silbidos y su aprobación pidiendo el nombre del autor, el cual era anunciado por el primer actor de la compañía. También se hallan alusiones a la literatura como medio de especulación, así como quejas sobre la precipitación con que se escribía. Igualmente, se leen opiniones sobre el papel del público y de los propios críticos. Asimismo, se convirtió en tópico del Romanticismo las alusiones a la misión del poeta, la cual se resume en “dirigir a la sociedad y hacerle llegar los mensajes” (Álvarez Barrientos, 2000: 14). El propio Juan Donoso Cortés y Dionisio Alcalá Galiano abordaron este asunto en *El Porvenir*, el primero en su crítica sobre *María Tudor* y el segundo en su artículo de *El paje*. Por su parte, Cueto dedicó un artículo completo en agosto de 1839 en *El Piloto*, cinco meses después de que Alberto Lista publicara en *El Tiempo* un texto con el mismo objeto.

### 1.7. LOS ACTORES Y EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN

Leopoldo Augusto de Cueto se mostró muy interesado en la declamación. En un folletín dedicado a la reposición de la comedia *El hombre gordo*, el crítico de *El Piloto* estudiaba cómo el concepto negativo que tradicionalmente se tenía del oficio había evolucionado hasta “purificar” a los intérpretes con el nombre de “artistas”. El actor cartagenero Isidoro Máiquez (1768-1820) contribuyó especialmente a promover esta nueva conciencia, en la que también influyó la creación en 1831 de la escuela de declamación del Real Conservatorio de Música de María Cristina, cuyos primeros maestros, Joaquín Caprara y Rafael Pérez, tuvieron como mentor al propio Máiquez (Soria Tomás, 2010: 9)<sup>239</sup>.

Este intérprete abogó por las técnicas naturalistas de representación, aprendidas durante los años 1799 y 1800 en París con el afamado Talma, y que consistían en

---

<sup>239</sup> Para profundizar en la historia de la institución, véase el artículo de Juan José Granda titulado “RESAD, historia de una escuela centenaria” (2000) y el libro indicado de Guadalupe Soria Tomás (*La formación actoral en España: la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, 2010). Esta investigadora ha abordado los planes de enseñanza de declamación anteriores a la RESAD en “La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804)” (2009). Sobre el estatus de los actores y otros aspectos, son interesantes los artículos “Le statut des comédiens dans la société espagnole du début du XIXème” (1980), de Emmanuele Larraz, y “El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación” (1997), de Joaquín Álvarez Barrientos.

“acercarse al comportamiento humano de un modo más creíble, buscando la verosimilitud en un verdadero proceso de acción del personaje dentro del cuerpo dramático de la obra” (Granda, 2000: 7). Pero desterrar de los escenarios la forma acostumbrada de declamar fue un proceso lento; todavía a finales de la década de los treinta, los críticos se quejaban de que “el actor interpretaba los versos con cadencia, marcando lo que llamaban “tonillo”, y haciendo una representación gestual muy exagerada” (Álvarez Barrientos, 1997: 291).

Isidoro Máiquez falleció en Granada, ciudad donde se erigió un monumento en su honor en 1839. En el número 156 de *El Piloto*, del domingo 4 de agosto, un redactor revelaba en las “Noticias diversas” que les había sido remitida la vista litografiada de “esta delicada prueba de amor al arte” y “al primero de nuestros artistas dramáticos”. De acuerdo con la descripción que ofrecía, el monumento era de mármol negro desde los cimientos hasta la corona de laurel que lo remataba. Estaba ubicado al costado del teatro, entre los cafés de D. Pedro Hurtado, el del Comercio y las casas de enfrente. Por ornato y defensa tendría unas calles de acacias y álamos que dividirían en tres avenidas el espacio total de la plaza del Campillo. Entre los árboles y sobre candelabros de hierro, se colocarían faroles de reverbero para que de noche iluminaran y alegrasen aquel lugar. Respecto a las inscripciones, contaba el colaborador que en la faja que rodeaba la columna ponía “Gloria al genio”; en el frente, “A la memoria de Isidoro Máiquez”; en el opuesto, “Dedicado por Julián Romea.- Matilde Díez.- Y Florencio Romea”; en el costado derecho, “Otelo. Óscar. Caín. Hijos de Edipo”; y en el costado izquierdo, “Fenelón. Vano Humillado. García del Castañar. Rico hombre de Alcalá”.

Los tres actores que participaron en este homenaje fueron profesores en la escuela de declamación. También dieron clases en la institución José García Luna, Antonio de Guzmán, Matilde Díez, Teodora Lamadrid y Carlos Latorre (Soria Tomás, 2010: 10, 63, 68, 69, 171, 280), quien fue considerado como el “heredero” de Máiquez (Soria Tomás, 2008: 239). Todos ellos actuaron en los teatros de Madrid en la temporada 1837-1838, en la que regresó a la capital procedente de Valencia la actriz Concepción Samaniego.

Como tendremos ocasión de ver, el trabajo de Samaniego en el drama *María Tudor*, estrenado el 9 de mayo de 1837, dividió a los críticos. El redactor anónimo de *El Español* se erigió en su máximo defensor, al afirmar que las muestras de desaprobación del público iban dirigidas al personaje y no a la intérprete, y que ésta era víctima de rencillas provocadas por jóvenes literatos. Meses después, en agosto, se reavivó el

debate, recogido en *El Porvenir*. Tras varias semanas separada de los escenarios, Samaniego actuó en tres reposiciones: *El desdén con el desdén*, *Don Álvaro o La fuerza del sino* y *Los hijos de Eduardo*. En esta ocasión fue el folletinista de *El Patriota* el que se deshizo en halagos hacia ella, asegurando que sus triunfos debían serle “más satisfactorios, cuanto que al principio de temporada hubo un cortísimo número de sujetos que intentaron oscurecer la merecida reputación artística que goza”<sup>240</sup>. Estas líneas provocaron la réplica de un lector del diario de Donoso Cortés a través de un remitido, publicado en el número 112, del martes 29. Quien lo redactó aseguraba que “no es un corto número” sino “la opinión general, el público sensato”, y explicaba que las pocas palmadas que se oyeron en estas funciones procedían de los “parciales” de la actriz, los cuales –narraba– se equivocaron y comenzaron a aplaudir a otra colega.

Aparte de la polémica reincorporación de Concepción Samaniego, el año cómico 1837-1838 deparó otra novedad. Los empresarios de la Cruz y del Príncipe, Francisco Minguella y Ramón Carnicer, decidieron separar las compañías de declamación y crear una para cada teatro, de forma que ninguno de los actores tuviera que representar en los dos y que pudiera darse vida al arte dramático<sup>241</sup>. Sin embargo, en el elenco de los estrenos se observa que algunos intérpretes del coliseo de la Cruz participaron en funciones del teatro del Príncipe, como es el caso de Pedro González Mate con el drama *María Tudor*, y de este mismo actor y José García Luna con *Doña María de Molina*. Las nóminas de las dos compañías de verso quedaron así:

#### TEMPORADA 1837-1838

##### TEATRO DEL PRÍNCIPE

*Actrices*: Concepción Samaniego, Teresa Baus, Juana Pérez, María Fabiani, Jerónima Llorente, Concepción Lapuerta, Vicenta Sierra, Candelaria Arasmendi, Vicenta Vello.

*Actores*: Carlos Latorre, Julián Romea, Florencio Romea<sup>242</sup>, Pedro de Sobrado, José Pló, Lorenzo París, Pedro López, Luis Fabiani, Bruno Rodríguez, Antonio de Guzmán<sup>243</sup>, José de Guzmán, Agustín Azcona, Antonio Cobos, José Castañón, José

---

<sup>240</sup> *El Patriota*, número 475, jueves 24 de agosto de 1837.

<sup>241</sup> *Revista Nacional*, número 191, martes 7 de marzo de 1837.

<sup>242</sup> Este actor, que participó en obras nuevas como *La corte del Buen Retiro* y *Doña María de Molina*, fue ajustado después de que se imprimiera la lista, como se explica en el *Diario de Madrid* del sábado 1 de abril de 1837 (número 732, corregido a mano e indicado 746).

<sup>243</sup> El intérprete pasó enfermo buena parte de la temporada y no volvió a las tablas hasta finales de octubre (*No me Olvides*, número 26, 29 de octubre de 1837).

Ramírez, Mariano Casanova, Joaquín Lledó, Manuel Morales.

*Apuntadores*: José Nicolau, José López, Ramón Salazar, Salvador del Rey.

*Baile*: María Goce, Josefa Díez, Gertrudis Fontanellas, Francisca Hidalgo. Francisco Piáttoli, *director*. Manuel Casas. Ginés Fontanellas. Antonio Ibáñez.

## TEATRO DE LA CRUZ

*Actrices*: Matilde Díez, Catalina Bravo, Josefa Palma, Isabel Azcona, Josefa Ripa, Mariana Castillo<sup>244</sup>, Carmen Alverá, Francisca Casanova, Eusebia Chelva.

*Actores*: José García Luna, Pedro González Mate, Gabriel Pérez, Antonio Bagá, José Díez, Lorenzo Ucelay, José Galindo, Antonio Campos, Ángel López, Juan Pérez, Ignacio Silvestri, Antonio Azcona, Juan de Alba, Agustín Cano, Carlos Spuntoni, Felipe Reyes, Manuel Saavedra, José Bagá.

*Apuntadores*: Florentín Hernández, Marcos Barón, Camilo de las Cabañas, José Bagá.

*Baile*: Mariana Castillo, Rosalía Sierra, Matilde Saavedra. Juan Bautista Cózzer, *director*. Mariano García. Juan Camprubi.

*El Porvenir* no publicó estas listas porque su primer número salió el 1 de mayo de 1837, más de un mes después del comienzo del año cómico, el cual empezó el 26 de marzo en los dos teatros principales. Distinto fue el caso de *El Piloto*. El segundo diario de Juan Donoso Cortés apareció desde el 1 de marzo de 1839 hasta el 13 de marzo de 1840, lo que supone el final de la temporada 1838-1839 y prácticamente toda la de 1839-1840, que se inició el 20 de abril de 1839 en el coliseo del Príncipe, arrendado para funciones de verso (recordemos que el de la Cruz acogió a la compañía de ópera). Sin embargo, no encontramos en él la nómina de actores porque la sociedad empresaria no elaboró ninguna, lo que opino que pudo deberse a que estaba pendiente de nuevas contrataciones y también a un intento de no evidenciar la ausencia de algunos de los mejores actores de los teatros de la capital, como eran Julián y Florencio Romea, Matilde Díez, Carlos Latorre, Pedro González Mate, Antonio de Guzmán, Agustín Azcona y Juana Pérez. No obstante, *El Entreacto* sí difundió una completa lista en su

---

<sup>244</sup> La lista se publicó sin el nombre de esta actriz en el *Diario de Madrid* del martes 28 de marzo (número 728, corregido a mano e indicado 742). En la cartelera del día siguiente, a continuación de la nómina de la compañía de ópera, la empresa insertó la siguiente nota: “En la lista de verso por su olvido no se insertó a Doña Mariana Castillo después de la Sra. Ripa”.

número 8, del jueves 25 de abril de 1839:

#### TEMPORADA 1839-1840

##### TEATRO DEL PRÍNCIPE

ACTORES. José García Luna y Juan Lombía, directores de escena; Pedro López, Luis Fabiani, Antonio Campos, José Pérez Pló, José Castañón, Ildefonso Zafra, Antonio Alverá, José Guzmán, Ignacio Silvestri, Ángel López, José Ramírez, Lorenzo Ucelay, Joaquín Lledó, Antonio Cobos, Carlos Spuntoni, Felipe Reyes.

APUNTADORES. Florentín Hernández, José Nicolau, Marcos Barón, José Ramón Zalazar, Salvador del Rey.

BAILARINES. Manuel Casas y Juan Bautista Cózzer, directores de baile; Ginés Fontanellas.

PINTOR Y MAQUINISTA. Francisco Lucini.

ACTRICES. Bárbara Lamadrid, Teresa Baus, Catalina Bravo, Teodora Lamadrid, María Fabiani, Concepción Lapuerta, María Vargas, María Vierge, Francisca Casanova.

BAILARINAS. Josefa Díez, Mariana del Castillo, Gertrudis Fontanellas, Rosalía Sierra.

El coliseo del Príncipe afrontó serias dificultades para constituir su compañía, de acuerdo con lo que manifestó Salvador Bermúdez de Castro en el número 65 de *El Piloto*, del 5 de mayo de 1839. Insistía el periodista en este folletín en la marcha de Matilde Díez a Granada y se refería a la salida hacia esa ciudad de “los Romeas”, matizando así las líneas que había escrito en el número 27, del 27 de marzo, en las que mencionaba únicamente a Julián. En esa ocasión, Bermúdez de Castro informaba de que González Mate, “apasionado de su arte” y de “talento perspicaz”, había regresado a Madrid tras su estancia en el Mediterráneo más rico de conocimientos escénicos. Pero el intérprete no fue ajustado en la capital pese a que deseaba quedarse en su teatro, según reveló el colaborador en el número 65. En este artículo, también hubo de rectificar una afirmación vertida en aquel sobre Concepción Rodríguez, quien estaba “fuera de la escena, reposando a la sombra de sus merecidos laureles”. Sin embargo, en el número 27 había asegurado que la actriz regresaba a Madrid tras triunfar en París, donde se marchó en el año 1837 para estar junto a su esposo, Juan Grimaldi (Gies, 1988: 124):

Pero lo que muy pocos lectores creerán es una noticia que va a llenar de júbilo a los aficionados al teatro: viene por buen conducto y tiene todos los visos de probabilidad: de París nada menos va a llegar: ¿quién? La reina de la tragedia española, la maestra de nuestras buenas actrices, la Concepción Rodríguez nada menos: se cuentan cosas que aumentan la curiosidad y suscitan el interés: dicen que se ha dedicado sin interrupción en París a la carrera escénica: dicen que es amiga e imitadora de Mlle. Rachel [...]: dicen que nuestra paisana representa en francés a las mil maravillas, y con aplauso y satisfacción de la gente ilustrada de París [...]. (*EPI*, 27-3-1839)

Además de estas referencias en los folletines, *El Piloto* también publicó noticias sueltas sobre actores. Así, en su número 68, del miércoles 8 de mayo, recogía un breve insertado tres días antes en *El Entreacto* en que uno de sus corresponsales comunicaba que Latorre triunfaba en el teatro de Valladolid, donde “la concurrencia es extraordinaria en las noches que sale, y cada día llegan gentes de la provincia para no perder la ocasión de admirar a tan distinguido actor”. Añadía que las últimas piezas que había ejecutado eran *Marino Faliero*, *Los amantes de Teruel*, *Edipo*, *Un artista* y *El compositor y la extranjera*, siendo esta última su interpretación más feliz.

Si Latorre prosiguió su carrera en Valladolid, González Mate lo hizo en Zaragoza. En las “Noticias del reino” del número 274 de *El Piloto*, del miércoles 4 de diciembre, el corresponsal del periódico en esta ciudad anunciaba que el 29 de noviembre se había ejecutado en su teatro, en una función de beneficio, la pieza titulada *Arturo o 16 años después*, traducida del francés por Pedro González Mate, primer actor de la compañía, y por el señor Huici, autor del drama *D. Pedro el Cruel*. El redactor no había podido leer el original, pero en la representación le pareció que los traductores habían penetrado en los caracteres y hecho suyas las ideas principales, así como que el lenguaje era bastante correcto.

Aparte, *El Piloto* se hizo eco en su número 244, del lunes 4 de noviembre, de que el intérprete Pedro Cubas, muy popular en otras temporadas en los teatros principales de Madrid, podía haber muerto “en una provincia de Andalucía”. “Pérdida sensibilísima será esta, si es cierta, para el arte que profesaba”, rezaban las últimas líneas del breve, publicado en la sección “Noticias diversas”. Este extremo fue desmentido diez días después por *El Entreacto*, que explicaba que el “célebre” actor seguía trabajando en el coliseo de Sevilla y alababa su maestría en las comedias de nuestro teatro antiguo. No obstante, al contrario de lo que cabría esperar, el diario de



Donoso Cortés no publicó el desmentido.

## 2. LA CRÍTICA TEATRAL EN *EL PORVENIR* <sup>245</sup>

La crítica teatral se difundió en *El Porvenir* a través de las “Variedades” y fundamentalmente de los folletines. Este espacio se reservó para el análisis de estrenos, ya fueran publicados en artículos sueltos dedicados a una sola composición dramática o dentro de la sección de carácter misceláneo “Museo Crítico Semanal”. En las “Variedades” se insertaron dos ensayos breves sobre literatura española, uno sobre historia y otro sobre Calderón de la Barca. Además, Juan Donoso Cortés redactó un editorial desde una perspectiva filosófica sobre el drama *María Tudor*.

Teniendo en cuenta este texto, el periódico publicó un total de once críticas sobre estrenos en los teatros principales, más los dos estudios de las “Variedades”. Para abordar el comentario de estos trece escritos, los he clasificado en cuatro apartados: en primer lugar, debido a su papel como director de *El Porvenir*, revisaré los aspectos más relevantes del editorial de Donoso Cortés y de un folletín suscrito por él; en segundo lugar, me centraré en las críticas de los otros colaboradores, un total de seis; después, comentaré los contenidos de la sección “Museo Crítico Semanal”, de la que se publicaron un total de diez folletines; finalmente, expondré los dos ensayos de las “Variedades”, firmados por Miguel Salvá.

De los seis folletines publicados sin sección, uno de ellos versa sobre el Liceo Artístico y Literario, cuyas sesiones también se narraron con detalle en el “Museo”. Estudiaremos también estos textos, por dos motivos: uno es que el fundador de la institución, José Fernández de la Vega, era redactor de *El Porvenir*; el otro es que estos textos han pasado desapercibidos, como demuestra el hecho de que Aránrazu Pérez Sánchez no haga referencia a ellos (ni a la colaboración del escritor en el diario) en su tesis sobre el Liceo. Es más, esta investigadora (2005: 52) afirma que la primera publicación que dio importancia a estas reuniones fue el *No me Olvides* del 25 de junio de 1837, cuando en realidad fue *El Porvenir* doce días antes.

---

<sup>245</sup> En los anexos, aporto una relación de las críticas teatrales publicadas tanto en *El Porvenir* como en *El Piloto*.

## 2.1. LA CARTELERA DE LA TEMPORADA 1837-1838 EN EL DIARIO

La temporada 1837-1838 comenzó el 26 de marzo de 1837 tanto en el coliseo del Príncipe como en el de la Cruz, y terminó el 1 de abril de 1838 en el primero y el día 8 de ese mes en el segundo (Barba Dávalos, 2013: Anexo I, 125, 158-159). Durante ese año cómico, se estrenaron un total de cuarenta y una obras entre los dos teatros, de las cuales veinte eran originales y veintiuna traducciones<sup>246</sup>. De todas ellas, catorce –cinco originales y nueve traducciones- se representaron por primera vez en el periodo en que se publicó *El Porvenir*, del 1 de mayo al 6 de septiembre de 1837. Se trata, por orden cronológico, de las siguientes piezas: *María Tudor*, cuyo estreno tuvo lugar el 9 de mayo; *Jacobo II*, 14 de mayo; *El paje*, 22 de mayo; *La corte del Buen Retiro*, 3 de junio; *Valeria casada, ciega y celosa*, 17 de junio; *Un sueño*, 25 de junio; *El gondolero*, 27 de junio; *La primera lección de amor*, 12 de julio; *Doña María de Molina*, 24 de julio; *Fray Luis de León*, 15 de agosto; *La cruz de oro*, 23 de agosto; *Padre e hijo*, 25 de agosto; *El casamiento nulo* y *El marido y el amante*, 5 de septiembre. Los críticos del periódico escribieron sobre todas las composiciones salvo tres: *El sueño*, probablemente por su poca entidad, al ser una obra alegórica en un acto<sup>247</sup>, y las dos últimas citadas, puesto que *El Porvenir* dejó de salir al día siguiente. Sin embargo, tan solo seis de los catorce títulos fueron anunciados en la sección de teatros el mismo día de su primera representación.

Esto se debe a que el diario únicamente recogió la cartelera en sesenta de los 119 números conservados (recordemos que faltan el 46 y el 106). Nos encontramos, pues, ante un importante sesgo que además es aleatorio, ya que sus responsables primaban los contenidos políticos, con independencia de lo que se escenificara en los coliseos. Prueba de ello es que hasta el número 61, del miércoles 5 de julio, solo se insertó el programa de las veladas en diez ocasiones, concretamente los días 6, 11, 15, 23, 24 y 25 de mayo y 4, 10, 11 y 14 de junio, y ninguna de estas fechas coincide con la de los estrenos de ese periodo. De hecho, las piezas *María Tudor* y *El gondolero* nunca figuraron en la cartelera del diario.

La frecuencia de la sección de teatros se modificó a partir del número 61, de manera que hasta el cese de *El Porvenir* solamente se eliminó diez días y nunca estuvo

---

<sup>246</sup> Puede consultarse en los anexos un listado de todos los títulos nuevos de la temporada 1837-1838 con sus fechas de estreno, autores y traductores, elaborado a partir de los datos aportados por Peers (1973), Ribao Pereira (1999), Caldera (2001), Menarini (2010), Ballesteros Dorado (2012), Barba Dávalos (2013, Anexo I) y mis propias consultas del *Diario de Madrid*.

<sup>247</sup> *Diario de Madrid*, número 817 (corregido a mano e indicado 831), domingo 25 de junio de 1837.

más de dos sin aparecer. En concreto, del 5 de julio al 6 de septiembre la cartelera no se publicó en 7, 8 y 31 de julio y en 1, 3, 10, 12, 21, 24 y 25 de agosto, por lo que se reflejaron todas las novedades de esos dos meses en la misma jornada de su estreno, excepto la comedia *Padre e hijo*, que se mencionó posteriormente. No obstante, el periódico siguió omitiendo algunos de los avisos sobre ensayos, cancelaciones, repetición de funciones y reposiciones, ya que reducía notablemente los textos redactados por los empresarios, como se observa con ayuda del *Diario de Madrid*. Así, se suprimía también la presentación de las obras, el elenco de la función y la información sobre abonos y puntos de venta de las ediciones impresas, para indicar simplemente el teatro, la hora, el título de la pieza y una descripción breve.

## 2.2. LOS ARTÍCULOS DE JUAN DONOSO CORTÉS

Como apuntamos anteriormente, Juan Donoso Cortés publicó dos artículos sobre literatura en su diario *El Porvenir*: un editorial sobre la *Influencia política y social de María Tudor, drama de Víctor Hugo*, aparecido en el número 12, del viernes 12 de mayo de 1837; y un folletín sobre el estreno de *Doña María de Molina* en Madrid, difundido en el número 84, del viernes 28 de julio. En realidad, como puede deducirse por el titular y la sección en que fue publicado, el primer texto fue redactado desde una perspectiva política y filosófica. Sin embargo, hallamos en él tres tópicos de la crítica teatral del Romanticismo: se refiere a la misión del poeta, al talento mal dirigido de Víctor Hugo y a la inmoralidad de la nueva escuela francesa. El periodista sí practicó la crítica literaria en el segundo caso, si bien se observa su tendencia a realizar reflexiones históricas y filosóficas. Por lo tanto, el contenido de estas críticas de Donoso Cortés no es tan significativo para estudiar sus ideas literarias como el de su *Discurso de apertura en el colegio de Cáceres* (1829), su crítica del *Alfredo* de Pacheco (1835) o su serie “El clasicismo y el romanticismo” (1838), publicada en *El Correo Nacional*. No obstante, los dos escritos son atractivos por su retórica y por aportar una perspectiva distinta respecto a los de otros críticos.

### 2.2.1. EL “ESCÁNDALO” MORAL DE *MARÍA TUDOR*

El estreno de *María Tudor* tuvo lugar en el teatro de la Porte-Saint-Martin de París el 6 de noviembre de 1833 (Zaragoza, 2002: 386). En España, se representó por primera vez en Valencia el 26 de enero de 1837<sup>248</sup>. Este drama en tres jornadas<sup>249</sup> y en prosa fue traducido en apenas dos semanas por José González de Velasco para el beneficio de su amiga Concepción Samaniego, quien en ese momento era la primera actriz del teatro de la ciudad<sup>250</sup>. Tres meses y medio después, concretamente el 9 de mayo a las ocho de la noche, la obra se llevó al madrileño teatro del Príncipe, también con Samaniego en el papel principal<sup>251</sup>.

La defensa que de esta intérprete hizo *El Español* motivó las críticas del *Eco de Comercio*, que a su vez se mofó del estilo pretencioso de Juan Donoso Cortés, quien llevó la polémica al terreno político. Por su parte, el director de *El Porvenir* también censuró a la *Gaceta de Madrid* por ser la única publicación que defendió el drama pese a su inmoralidad, y además acusó a *El Patriota* de haberse convertido en “romántico a lo *María Tudor*”, en este caso sin fundamento. No obstante, el primero en escribir acerca de la pieza fue el redactor anónimo de *El Mundo*, aunque de forma más concisa que los otros, y también opinó sobre ella Juan del Peral (con la firma J. del P.) desde el *No me Olvides*<sup>252</sup>.

La pésima acogida que tuvo *María Tudor* entre los numerosos espectadores presentes en el estreno (“mil y pico”, de acuerdo con el *Eco*) provocó que el drama no volviera a escenificarse en la capital. Barba Dávalos (2013: Anexo I, 128, 376, 400) y la *Cartelera teatral madrileña. 1. Años 1830-1839* (AA. VV., 1961: 52) recogen una segunda función el día 10 porque así se anunció en el *Diario de Madrid*, pero los artículos de la *Gaceta* y del *No me Olvides* revelan que fue cancelada finalmente. Así, el

---

<sup>248</sup> Fecha tomada de la portada de la edición de *María Tudor* realizada en 1837 en la imprenta valenciana de Ildefonso Mompí de Montagudo.

<sup>249</sup> Sus títulos son “El hombre del pueblo”, “La Reina” y “¿Cuál de los dos?”. Este último acto estaba dividido en dos partes.

<sup>250</sup> Ver la dedicatoria de González de Velasco a Samaniego en la citada edición.

<sup>251</sup> Completaban el reparto Juana Pérez, Carlos Latorre, Julián Romea, Pedro González Mate, Sobrado, Pló, Pedro López, Fabiani, Rodríguez, Castañón, Cobos, Ramírez, Lledó, Casanova y Morales (*Diario de Madrid*, número 770, martes 9 de mayo de 1837).

<sup>252</sup> Suárez Verdeguez (1992a: 43-47) ha comentado ya el análisis del drama realizado por Donoso Cortés, pero de manera breve, desde la perspectiva política y centrado en la polémica entre el *Eco* y *El Porvenir* y este periódico y la *Gaceta*. Por consiguiente, en las siguientes páginas incluyo las otras polémicas y, lo más relevante, expongo las consideraciones morales y literarias que los otros críticos hicieron sobre *María Tudor*. El hallazgo en las páginas del *Eco* de los sueltos sobre *El Español* me reveló que este diario había publicado crítica sobre el estreno, lo cual yo había pasado por alto por encontrarse recortado el folletín en la colección de la BNE. Finalmente, lo localicé en la colección del Ateneo.

crítico del diario gubernamental comentó que la obra “ha muerto a la primera representación en medio, no de chicheos, sino de una silba que no diría mal en la plaza de toros”, mientras que Del Peral tituló su análisis “Primera y última representación de María Tudor, drama de Víctor Hugo”.

### **La inmoralidad de Víctor Hugo, la verdad histórica y los caracteres**

Ninguno de los redactores realizó una exposición del argumento de *María Tudor*, si bien José Fernández de la Vega escribió en un folletín de *El Porvenir* un resumen del mismo que denota su rechazo al drama:

Una Reina *prostituta* [María], celosa de que su amante [Fabiani] prostituye una joven de 16 años [Juana], le manda asesinar. Inventa para lograrlo medios criminales, pero voluble y viciosa se arrepiente después de su mandato. Para arrancarle del patíbulo crea otro delito, y sus esperanzas quedan burladas. (*EPO*, 13-5-1837)

En la víspera, Donoso Cortés había renunciado a “manchar” las columnas de su periódico con el análisis de la obra, por lo que la consideró desde otro punto de vista diferente al literario, como se aclaraba en la siguiente nota publicada al pie del editorial: “En la noche del martes último se puso en escena en el teatro del Príncipe un nuevo drama titulado *María Tudor*, obra de Víctor Hugo. Las reflexiones que vamos a hacer sobre él son más bien políticas y filosóficas que literarias; por eso no extrañarán nuestros lectores que no hayamos destinado al *folletín* este artículo”.

Donoso Cortés comenzaba su crítica de forma contundente, asegurando que *María Tudor* no era más que un reflejo de la depravada realidad de entonces, de tal manera que el dramaturgo francés no habría podido concebir esta pieza (ni aun otras salidas de su pluma) en otro momento histórico y social:

Víctor Hugo es uno de aquellos poetas y *María Tudor* uno de aquellos dramas, que no hacen su aparición en el mundo, sino en los tristísimos períodos de la historia, en que una falsa filosofía ha pervertido las ideas, y una relajación en los principios morales ha pervertido las costumbres, períodos de dolorosa memoria, en que aparecen confundidas las nociones de lo justo y de lo injusto; períodos de maldición en que los sentimientos morales se extravían, en que el instinto de lo bello se apaga, y en que se apodera de las sociedades un loco frenesí por todos los espectáculos horribles.

Nosotros atravesamos, como una procesión de mártires, una de estas épocas calamitosas, llenas de crímenes y preñadas de

El director de *El Porvenir* fundaba estas líneas en una teoría sobre los diferentes tipos de sociedades, de poetas y de poesía, la cual exponía con amplitud pero puede resumirse con un único párrafo de su editorial. Para Donoso Cortés, existía un cielo poético propio de los pueblos infantiles y otro propio de los pueblos decrepitos. En el primero, el poeta marcha al frente de la sociedad; en el segundo, el poeta la sigue como un esclavo y, atento solo a lo que aquella ejecuta, lo escribe sobre el papel, lo ensalza con sus canciones y prostituye su lira. Este es, a su juicio, el tipo de poesía que conocemos en *María Tudor* y, en general, en Víctor Hugo, que había puesto su “sacrílega mano” sobre el trono por seguir a los “sangrientos demagogos y envilecidos tribunos” que cuestionaban la majestad de los reyes, “insultando a la moral y desmintiendo a la historia”.

En este sentido, Juan Donoso Cortés llamaba la atención sobre el contraste entre el fanatismo religioso del personaje real y el ateísmo del personaje dramático, y creía una “profanación” que se ofreciera “el espectáculo horrible de una Reina que cuenta delante del verdugo sus locos amoríos, que desatenta y loca va barriendo con su manto de púrpura las cárceles, y publicando en el alta voz su ignominia”. El periodista censuraba, pues, la imagen que el escritor francés ofrece de la monarquía y de la fe católica, y clamaba: “Poeta: ¿desde cuándo acá has levantado a la altura de tu frente a un asqueroso populacho?”. Un “populacho” que, con su “hacha niveladora”, podía hacer caer de la frente del poeta su corona, al igual que había ocurrido con la corona de los reyes. “Víctor Hugo: eres un ángel tal vez; pero eres un ángel caído”, sentenciaba Donoso Cortés, quien preguntaba al Gobierno cómo permitía la puesta en escena de una obra que iba en contra de las creencias y de las leyes españolas porque insultaba a la monarquía. “Esperamos la contestación de sus amigos políticos”, concluía.

La redacción de *El Patriota*, que había publicado su folletín sobre *María Tudor* un día antes que *El Porvenir* (el 11 de mayo), respondió que la cuestión no podía tratarse ligeramente, pues era preciso entrar en el análisis de la situación moral de la sociedad de la época, cuya imagen se retrataba –como en todos los tiempos– en la literatura. En este sentido, añadía que la crítica de ciertas escenas del drama llevaría a debates filosóficos y políticos acerca de todos los problemas más arduos de la ciencia constitucional. Sin embargo, los redactores perdían toda prudencia al recordar que

cuando el poder sostenía las doctrinas que defendía Donoso Cortés, abundaban obras que eran tan dañosas o más que el texto de Víctor Hugo. Más atrevida era su afirmación sobre que “nuestra nación, más sensual que metafísicamente meditadora, acaso recibe peores influencias de las escenas picarescas y lúbricas de Tirso de Molina, que de las fantasinas y sentimientos forzados de la escuela romántica”, situación que extrapolaba a la política para concluir que nada podía temerse de las “pinturas lúgubres” y de las “elegías didácticas” difundidas por el diario de la oposición.

Donoso Cortés acusó a *El Patriota* de haberse “echado a romántico, y a romántico a lo *María Tudor*”, a lo que el periódico replicó recordando que fueron los primeros en censurar el drama, pues “nunca *es el último* en defender el brillo de la Corona”, en referencia a que su crítico y el de *El Español* habían rechazado la inmoralidad de la pieza antes que él (y el de *El Mundo* primero que todos –el día 10-, si bien de forma implícita y de pasada al comentar que en el teatro del Príncipe se pusieron en escena “una sarta de dislates, una porción de impertinencias, expresadas en un lenguaje hasta ahora desconocido”).

En el caso concreto del crítico anónimo de *El Patriota*, se adelantó al fundador de *El Porvenir* en centrar su análisis en la perspectiva de la moral, y de hecho coincidía con él en lo esencial. Por ejemplo, en que “especular sobre el escándalo y la calumnia es cosa muy ajena del noble carácter de los españoles”. Asimismo, recalcaba que nuestro pueblo no simpatizaba “con esos nuevos apóstoles que tienden a disolver lo que existe para erigir sobre sus ruinas un porvenir imaginario” ni “con los indignos medios de que se valen para intentar conseguirlo”, mostrando abiertamente su oposición a la escuela romántica.

Por otro lado, al igual que Donoso Cortés llamaba a Víctor Hugo “ángel caído”, el colaborador de *El Patriota* subrayaba que el escritor galo había utilizado su talento como “instrumento para hacer el mal”, ya que reconocía en él a un hombre de genio pero consideraba su drama como “altamente inmoral” y “destinado a influir perniciosamente en las ideas populares”. Por consiguiente, se preguntaba cuál era el fin moral que se proponía Víctor Hugo en *María Tudor*, y concluía que no podía ser otro que el de hacer odioso el poder real, para lo que se valía de la calumnia y de la mentira. Juzgaba que el hecho de elegir a una mujer daba más cabida al escándalo, en especial si ésta comete crímenes y se la hace blanco de todas las acusaciones, es decir, si se la convierte en el tipo de la “deformidad moral”.

En esta línea se manifestó el mismo día 11 el también anónimo redactor de *El*

*Español*, quien inició su crítica citando las palabras que Víctor Hugo recogió en el prólogo de su obra: “¿Cuál es el pensamiento que ha intentado el autor realizar en *María Tudor*? Hele aquí. –Una reina que sea una mujer: *grande* como reina; *verdadera*, como mujer”<sup>253</sup>, para señalar que no creía que hubiera logrado ni lo uno ni lo otro, pues no era grandioso el carácter de reina ni verdadero el de mujer. Por el contrario, aseveraba que “*María Tudor* es el error de un grande hombre”; admitía que está lleno de escenas admirables pero lo consideraba sin embargo un mal drama, que solo se distinguía de otros que “infestaban” la escena francesa por ser hijo del genio y no obra de la medianía. Además, censuraba que la reina apareciera “como una desaforada Mesalina, con alma de tigre”, y la mujer, “como una loca sin rastro de vergüenza”.

Este aspecto lo relacionaba el crítico de *El Español* con la verdad histórica, al señalar que la historia presenta a María Tudor como una mujer ejemplar en sus costumbres y que amaba con verdadera pasión a su esposo, Felipe II. Por lo tanto, compartía esta opinión con Juan Donoso Cortés y con su compañero de *El Patriota*, que definía a María Tudor como “una reina escrupulosa hasta lo sumo en el cumplimiento de sus deberes religiosos”. Al parecer de este último, la calumnia era tan evidente que se producía una especie de “hipocresía literaria” que provocaba que se perdiera todo el efecto que el autor esperaba producir; el espectador no creía lo que le presentaban en escena, ya que lo veía tan exagerado y monstruoso que llegaba a pensar que era una mofa de su credibilidad. Para el periodista de *El Patriota*, Víctor Hugo era un “libelista” al que acusaba de haber “prostituido su pluma” y de haber “perdido su reputación de hombre honrado”. En definitiva, recalcaba que el drama, el cual “ha indignado, ha irritado, y al mismo tiempo ha inspirado desprecio”, había tenido en Madrid el éxito que merecía.

Coincidía el folletinista de *El Español* en que el éxito de *María Tudor* había sido “calamitoso”, pero rechazaba la manera en que el público expresó su desaprobación, con un “destemplado concierto de risas, silbidos y chicheos” que “acompañó y siguió a la caída del telón”, pues convertía al teatro “en una plaza de toros” (símil que, recordemos, también leemos en la *Gaceta*) y suponía faltar abiertamente al decoro que reclamaban tanto la concurrencia como los actores, a los que se trataba en escena “con insultante grosería”. Muestra de esto es que el público se rió “a carcajada tendida”

---

<sup>253</sup> “Quelle est, en effet, la pensée qu’il a tenté de réaliser dans *Marie Tudor*? La voici. Une reine qui soit une femme: grande comme reine, vraie comme femme.” (Víctor Hugo, 1834: 7-8).



porque el apellido de un actor –Eneas– coincidía con el de su personaje, según revelaba el articulista, quien contaba otra anécdota similar producida durante la representación: “¡Muera Fabiani! (el favorito de la Reina) gritaba el pueblo en la escena, y el público se reía de que dijeran ¡Muere Fabiani! es decir, muera el actor D. Luis Fabiani, sujeto muy apreciable, actor de mérito, y como oímos decir cerca de nuestra luneta, hombre pacífico, que nunca se ha metido con nadie &c. &c.”.

El redactor de *El Español* esperaba que sus colegas se sumaran a esta opinión, pero todos se limitaron a comentar y considerar justa la “continuada salva de silbidos”, como la llamaron en *El Mundo*. La misma actitud siguió el periodista del *Eco del Comercio* que escribió el suelto de la última página del 13 de mayo, quien estimaba que los espectadores habían obrado con justicia con sus “tumultuosas pruebas de desaprobación”. En realidad, el objeto principal de estas líneas era reprochar su estilo ampuloso a Juan Donoso Cortés<sup>254</sup>, de quien apuntaban que quizás le parecía “vulgar” decir simplemente que “*María Tudor* es un drama inmoral; antihistórico; calumnia un personaje célebre, contiene ideas falsas, aunque deslumbradoras, halaga las pasiones del pueblo y ridiculiza el poder real; ha sido mal traducido y se ha ejecutado peor” y que “la poesía suele seguir la dirección de la época, que nuestra época es la de corrupción y calamidades, y que sería más digno de Víctor Hugo el hacer frente en sus escritos a los vicios de la suya que el halagarlos y reproducirlos en la escena”.

Por su parte, Juan del Peral consideró *María Tudor* como “una de las sublimes producciones” de su autor y “una obra de mérito relevante, literariamente hablando; pero no adecuada a la escena española”. En el *No me Olvides* del día 14, el crítico planteaba qué moralidad y qué dotes apreciables se presentaban en el drama capaces de interesar al público español. Así, pese a que admitía que el carácter principal está tejido con habilidad, hacía ver que es “una católica reina, cuyas intenciones nada tienen de católicas, prostituida a un miserable favorito, salido de la hez del pueblo, de la clase de

---

<sup>254</sup> “Si existiese una cosa más insufrible y más ridícula que el drama *María Tudor*, de Víctor Hugo, tal como se nos ha presentado en el teatro del Príncipe, sería el artículo bíblico pedantesco que sobre la misma producción estampa el *Porvenir* del 12 con el epígrafe *Influencia política y social de María Tudor, drama de Víctor Hugo*. Es inútil decir que en él campean todas las frases y palabras del *conjuro*, y que a tiro de ballesta deja ver el sublime y reciente dogma de la *soberana inteligencia*”, rezaba parte de las líneas publicadas por el *Eco*, que fueron contestadas el mismo día 13 por *El Porvenir* llevadas al terreno político y nuevamente replicadas por el *Eco* el día 15. En esta ocasión, el periódico de la oposición no solo se burlaba del lenguaje grandilocuente de Donoso Cortés, sino que también reprobaba que hubiera empleado en el folletín la expresión “asqueroso populacho” y le acusaba de anhelar la censura previa en el teatro por sus palabras sobre la responsabilidad del Gobierno en la representación de *María Tudor*. Volvió a responder *El Porvenir*, manteniéndose en su postura y zanjando así la cuestión (cfr. Suárez Verdeguer, 1992a: 45-46).

lacayo”, cuya alma es “baja e interesada” (en referencia a Fabiani). Sobre Juana comentaba que es una joven huérfana que paga el amor del hombre al que todo debe (Gilberto) “prostituyéndose a un palaciego” (Fabiani), fascinada por las apariencias. Finalmente, apuntaba que Gilberto es interesante hasta que manifiesta “un alma tan vengativa y atroz”.

El colaborador de la *Gaceta* convino con Del Peral en valorar el mérito literario de *María Tudor*, pieza que creía “llena de bellezas y de un mérito poco común”, pero se desmarcó de él y del resto de sus compañeros al no censurar su inmoralidad. Todo lo contrario: valoraba el “espíritu filosófico” del conjunto de la producción de Víctor Hugo y en particular de *María Tudor*, obra en la que –afirmaba– el autor galo “ha desplegado más que en ninguna su conocimiento del corazón y de sus más ocultos resortes”, al “poner el crimen al lado de la virtud para que esta pareciese más hermosa”. Por este motivo, defendía que el escritor perseguía una idea moral y un pensamiento filosófico, y opinaba que lo conseguía porque, a su entender, la virtud triunfa sobre el vicio en el drama. Es más, el redactor subrayaba que los adversarios de la escuela romántica buscaban siempre un argumento y una falta para atacarla, pero que en este caso nadie podía acusar de inmoral el pensamiento fundamental de *María Tudor*. Él mismo se proclamaba perteneciente a la nueva escuela, hasta el punto que sostenía que el “revés” que ésta había sufrido estaba compensado con victorias brillantes y con otras que vendrían. Sí admitía que la pieza tiene “toques demasiado atrevidos, algunas pinturas algo fuertes”, pero las justificaba porque son verdaderas, e incluso hacía un paralelismo con la Santa Isabel de Murillo: “Si causan asco y repugnancia algunas de sus figuras, no deja por eso de admirarse su maestría y su naturalidad”.

Esta defensa de la “inmoralidad” y de la “intolerancia” por parte del diario del Gobierno sorprendió y escandalizó a Juan Donoso Cortés, que rechazaba esa postura “en tiempos de revueltas políticas, cuando las pasiones están desencadenadas, y cuando los ánimos se encuentran agitados por deseos criminales”<sup>255</sup>. También se admiraba de este discurso un suscriptor de la *Gaceta* que envió un comunicado a *El Porvenir* (publicado el 17 de mayo), en el cual rechazaba que “en lugar de constituirse defensora de nuestra expirante escena nacional, es la más acérrima panegirista de las producciones extranjeras, que por desgracia han inundado el teatro”.

---

<sup>255</sup> “Los silbidos del coliseo deben haberlos escuchado desde sus sillas los ministros”, concluía el director de *El Porvenir* en este editorial del 14 de mayo, insistiendo en implicar al Gobierno en la polémica.

En cuanto a los caracteres, el periodista de la *Gaceta* calificaba de “originales y mágicamente delineados” todos los creados por Hugo en sus obras, pero en el caso concreto de *María Tudor* alababa los de la reina, Gilberto y Juana. Juzgaba “atrevido” y “colosal” el personaje de María y pensaba que “en su desarrollo constante y progresivo es donde más brilla el talento” del escritor; es “débil y enferma como Catalina de Aragón, su madre; soberbia y altanera como Enrique VIII; participando del orgullo de aquella y de las maldades de esta; no parándose en nada con tal de hacer lo que deseaba; violenta e injusta, amante y Reina”, todo ello por la idea exclusiva del amor. Este carácter contrasta con el de Gilberto, “desconocido e ignorado, pero generoso, y noble siendo plebeyo, sintiendo una pasión pura, acogiendo y protegiendo al desdichado, siendo así que él necesitaba protección y apoyo más que nadie”. Finalmente, perdonaba la ingratitud y el crimen de Juana por la ambición normal de una adolescente y opinaba que es todavía más interesante después de ser culpable. “Hugo estudió el corazón de la mujer, y lo comprendió”, afirmaba sobre Juana el folletinista, frente a los críticos de *El Patriota* y de *El Español*, que no compartían la visión de la mujer ofrecida en el drama (si bien ellos se referían específicamente a *María Tudor*)<sup>256</sup>.

Si comparamos el análisis de los caracteres realizado por el redactor de la *Gaceta* con el de Juan del Peral en el *No me Olvides*, se observa que ambos coincidían en dos puntos: la maestría con que está construido el personaje de la reina y el interés que despertaba el de Gilberto. También el articulista de *El Español* opinaba que el carácter de Gilberto “interesa y conmueve”; le consideraba “noble y grandioso” y dotado de una “pasión profunda”. Estos calificativos acercan su postura a la de su colega de la *Gaceta*, ya que Del Peral censuraba el giro que sufría el personaje y finalmente lo desaprobaba. Ninguna concesión hacía el crítico de *El Español* al carácter de María, pues ya hemos visto que rechazó cómo era presentada como reina y como mujer. Además, pensaba que el personaje de Juana Talbot no era “muy brillante”, definía como “odioso” el de Fabiani y apuntaba que el del embajador de España, Simon Renard, no le iba a la zaga.

Por otro lado, las palabras del colaborador de la *Gaceta* sobre la verdad de *María Tudor* y su descripción del carácter de la reina denotan que juzgaba el drama

---

<sup>256</sup> Unos párrafos antes, escribía el folletinista de la *Gaceta*: “¡Cuántas mujeres criminales se han presentado en el teatro! Y sin embargo, solo Víctor Hugo ha concebido una *Lucrecia Borgia*; solo él ha sido capaz de crear este carácter odioso y malvado en último grado, y hacer nuevo lo que no era sino muy antiguo en el mundo y en el teatro. A nada se parece *Marion Delorme*, a nada la Tisbe de *Angelo*... a nada por último *María Tudor*”.

acorde con la realidad histórica. De hecho, creía que el autor presenta “un cuadro “perfecto y acabado” del terrible estado de Inglaterra tras la muerte de Enrique VIII, y que para componerlo debió estudiar profundamente la historia del país y el carácter de sus reyes<sup>257</sup>. Cabe traer aquí unas líneas escritas por el crítico de *El Español*, que contradicen pero solo en parte las de su compañero: “Víctor Hugo es el hombre que menos respeta en el teatro la verdad histórica, al paso que nadie escrudiña más que él todos los documentos relativos a la época que se propone pintar para prodigar con afectada erudición noticias de sucesos poco conocidos y por lo general insignificantes, como si esta pueril perfección de detalles fuese suficiente para retratar al vivo la fisonomía especial de un siglo o de un reinado”.

### **La traducción de José González de Velasco**

La defensa que el redactor de la *Gaceta* hizo de *María Tudor* le llevó a afirmar que la responsabilidad de su fracaso en Madrid debía recaer sobre el traductor y algunos de los actores, lo que justificaba también con el éxito “brillante” que obtuvo la pieza en París, donde “se ha repetido muchas veces, y ha sido favorecido siempre con aplausos de entusiasmo y de admiración”. Esta afirmación fue rebatida por el aludido suscriptor del diario, quien indicó que existían en Madrid muchos testigos oculares que asistieron en la capital francesa a su representación y que se ratificaban en que efectivamente fue silbada. No obstante, el folletinista de *El Patriota* había realizado una reflexión que ponía en duda las palabras de su compañero.

Este periodista consideraba que ni los intérpretes lo hicieron mal ni la traducción era floja, por lo que planteaba: “Si en los actores y en la traducción consistió la caída de *María Tudor*, ¿por qué fue igualmente silbada en París?”. Llamaba la atención también sobre “tanto y tanto desatino” acumulado en los actos de la obra, cuya trama juzgaba una “intrincada madeja de sucesos revueltos unos con otros, madeja que el autor unas veces desenreda, y otras veces corta”. Es decir, para el crítico de *El Patriota* el error no residía en la traducción sino en el original de Víctor Hugo. Este punto de vista fue compartido por el colaborador de *El Español*, quien definía *María Tudor* como un “mal drama” pero al que la traducción le pareció “mejor que muchas de las que

---

<sup>257</sup> Para el periodista del diario, el mejor ejemplo de este retrato fiel de la época es la relación que el dramaturgo pone en boca de diversos nobles del reino sobre la situación del país (escena I, jornada I). También citaba el diálogo en que Gilberto dice a Fabiani: “Acaban de asesinar a un hombre” y el otro responde: “No, a un judío”, por juzgarlo un resumen de las preocupaciones del momento (escena VII, misma jornada).

continuamente estamos viendo en el teatro”.

El resto de los articulistas se alinearon con el de *El Patriota* en cuanto a la baja calidad de la traducción. Así, el del *Eco* reprobó tanto el texto primitivo como su versión en castellano, al aseverar que “ha sido mal traducido y se ejecutado peor”, como hemos apuntado. También el de *El Mundo* responsabilizó al traductor de buena parte del fracaso de *María Tudor*, pero no entró a valorar el mérito literario de la pieza. Por último, Juan del Peral opinaba que esta “sublime producción” había sido puesta “en un idioma algo más ininteligible que el francés”. Explicaba que el traductor no había valorado que *María Tudor* no era adaptable a nuestros teatros<sup>258</sup>, y que aquel se había aferrado demasiado al original y no había mostrado las “muchas y hermosas ideas” que se encierran en el drama, ofreciendo tan solo una “débil copia” del escrito por Víctor Hugo. De esta forma, distinguía entre la mera traducción y la adaptación<sup>259</sup>.

El crítico de la *Gaceta* ya había subrayado este aspecto, calificando de “triste y miserable parodia” el texto en castellano de *María Tudor*. En concreto, destacaba que la traducción contiene muchas faltas y creía que el traductor debería haber sustituido el lenguaje impropio que se ponía con frecuencia en boca de los personajes por otro del gusto del público madrileño<sup>260</sup>. En este sentido, comentaba el mal efecto que produjo en la concurrencia las expresiones ofensivas hacia los italianos, tierra natal de Fabiani, el amante de la reina, una curiosidad que también recalcó Del Peral<sup>261</sup>.

---

<sup>258</sup> Del Peral comentaba que no se sabía quién era el traductor de *María Tudor*, así como en *El Mundo* se había apuntado que era “un enigma” la identidad del “traductor, o traductores”. En la crítica sobre el estreno publicada por el *Diario Mercantil de Valencia* (número 32, sábado 1 de febrero de 1837) no se dice nada sobre José González de Velasco, pero sí aparece su nombre en la edición del drama impresa en Valencia, no solo en la dedicatoria a Samaniego sino también en la misma portada. De todo esto se deduce que cuando *María Tudor* se representó en Madrid no se había hecho todavía dicha edición, o sí se había realizado pero todavía no se tenía referencias de ella en la capital. Menarini (2010: 71) únicamente recoge esta obra en su entrada sobre González de Velasco, del que no aporta sus fechas de nacimiento y muerte ni datos bibliográficos.

<sup>259</sup> “El malogrado Larra dijo, en uno de sus artículos teatrales, que para traducir bien una comedia es necesario, lo primero, saberla escribir original, y nosotros convenimos con él en eso”, recordaba también el crítico del *No me Olvides*, en referencia al artículo de Fígaro titulado “De las traducciones” (*El Español*, número 132, viernes 11 de marzo de 1836).

<sup>260</sup> Citaba los siguientes ejemplos: la expresión “*couvre feu*” traducida por “*tapafuegos*”; “*fouler aux pieds*” por “*hollar con los pies*”; cuando la reina, hablando del embajador de Francia, dice: “Es un tonto, y se lo diré en su cara”, el redactor proponía: “Es un fatuo, y se lo diré a él mismo”; por último, sugería que podría haberse sustituido por otra la expresión “*más que un perro*”. Para profundizar en este aspecto, resulta interesante la lectura del artículo de Georges Zaragoza titulado “A propósito de *Marie Tudor* de Víctor Hugo: los problemas de traducción del texto teatral” (2002).

<sup>261</sup> Los colaboradores no aludieron a ninguna en concreto, pero llaman la atención las que dice la reina en la escena VII de la jornada II: “¡Italiano! quiere decir embustero. ¡Napolitano! quiere decir malvado: siempre que mi padre se fió de un italiano, tuvo que arrepentirse. [...] ¡Ah! Ya debía yo saber hace tiempo que del seno de un italiano no podía sacarse más que un puñal, y de su alma una traición” (Hugo, 1837: 89).

## **La ejecución: polémica por Concepción Samaniego**

Los redactores de la *Gaceta* y del *No me Olvides* se mostraron de acuerdo con el del *Eco* respecto a la mala ejecución, aunque salvaron la parte de algún intérprete. Así, el del periódico del Gobierno afirmó con contundencia que la actriz Concepción Samaniego “ha estado muy desgraciada, y ha contribuido mucho al mal éxito del drama”, mientras que Juan del Peral dijo simplemente que “no ha conocido el papel de María” pero no se extrañaba, pues estimaba que no era adecuada para esa clase de personajes. De hecho, le aconsejaba que se dedicara principalmente a comedias antiguas, de costumbres y sentimentales o bien a tragedias clásicas, y de esta forma lograría quizás los aplausos “que en otro tiempo” le prodigaron los madrileños. Respecto a Juana Pérez, decían en la *Gaceta* que tuvo “momentos bastante felices” como Juana Talbot y que logró arrancar varios aplausos al final de drama, pero que no estaba en su cuerda. En la misma línea se expresó Del Peral, quien ensalzó su “inteligencia y disposición” y culpó a la empresa de los teatros por repartirle papeles ajenos a sus facultades. A Carlos Latorre el crítico de la *Gaceta* no le vio “tan dichoso como otras veces”, y el del *No me Olvides* coincidió en que “no parecía el de otras veces”. Sin embargo, el primero notó “desanimado” a Julián Romea, mientras que el segundo creía que lo había hecho “como siempre”. Además, el redactor de la *Gaceta* se refirió a Pedro González Mate, quien “ha entendido su parte, y ha estado bien en todo el drama”.

Frente a estas opiniones, *El Patriota*, *El Mundo* y *El Español* habían defendido el trabajo de todo el elenco, si bien el crítico del primer diario no entró en más detalles. Por su parte, de forma breve, el de *El Mundo* subrayó “el conocido talento del señor Latorre”, “la gracia y soltura del señor Romea”, “el distinguido mérito de la señora Samaniego” y “los extraordinarios esfuerzos de la linda señora Pérez”. Más profuso en detalles se mostró el redactor de *El Español*, que alabó también a Juana Pérez, de quien destacó su rápida progresión, su buena figura, su sensibilidad y su talento, y a la que auguró que sería, con tiempo y estudio, “uno de los más firmes sostenes de nuestra decaída escena”. Opinaba además que Latorre y Romea ejecutaron sus papeles “con la maestría que acostumbran”, al igual que Mate, al que vio en plenas facultades en su personaje de traidor, con gran energía y verdad. “Es uno de los buenos actores, en toda la extensión de la palabra, que posee en el día el teatro nacional”, aseveraba el colaborador anónimo. En cuanto a Samaniego, opinaba que dio “suma dignidad, más acaso de la que correspondía” al personaje de María Tudor, el cual entendió

“perfectamente” y en cuyo empeño no dejó nada que desear, como lo probaron los “repetidos aplausos” que obtuvo. En este sentido, se mostraba convencido de que las señales de desaprobación que alguna vez dio el público iban dirigidas al papel y al personaje, no a la ejecución ni a la actriz, quien tenía “un verdadero talento dramático, y muchas dotes en alto grado recomendables”. Asimismo, recalcó que, pese a las críticas de algunos espectadores, los dos trajes que sacó Samaniego eran exactamente los de la época, convirtiéndose así en el único crítico que comentó el vestuario de la obra<sup>262</sup>.

Pero la defensa que de Concepción Samaniego hizo *El Español* fue más allá de su trabajo en *María Tudor*: el folletinista pidió que cesaran las “vanas rencillas” suscitadas por “algunos jóvenes literatos verdaderamente apreciables”, pues las consideraba injustas y se estrellaban “en una débil mujer” cuyos títulos había adquirido durante una “larga y honrosa carrera” avalada por el público<sup>263</sup>. Estas líneas provocaron la réplica del *Eco del Comercio*<sup>264</sup>, que no entendía qué tenía en común la debilidad del sexo femenino con el talento dramático. Al parecer, de acuerdo con el periódico, la actriz también la había presentado como argumento favorable en un comunicado. Curiosamente, el suscriptor de la *Gaceta* acusó al redactor de su diario de contribuir con sus “injustas” censuras a Samaniego a “aumentar las discordias que desgraciadamente existen entre nuestros mejores actores”.

---

<sup>262</sup> “Aquella gola alzada que tanto chocó a algunos, y con la que según ellos, parecía que *iba a volar*, se encuentra en todos los retratos de señoras de aquel tiempo. Hay personas que creen que siempre ha sido de moda el frac y el sombrero redondo; a estas personas no es extraño que les choque todo lo que se separa de las costumbres del día; pero ¿tienen culpa los actores de su crasa ignorancia?”. Ni este complemento ni los dos trajes figuran en el inventario del teatro del Príncipe de las temporadas 1836-1837 a 1838-1839, lo que significaría que los costeó la propia Samaniego. De hecho, en los apuntes del vestuario de esta obra solo se recoge la compra por 35 reales de una chaqueta de badana y de un pantalón de percalina (AVMS 4-67-2, p. 3a).

<sup>263</sup> “Creemos que hay poca generosidad en ese parcial encono que con dolor vemos dirigido contra una actriz a quien no puede hacérsele más acusación seria que la de no estar tan amaestrada como otra señora, cuya ausencia del teatro lamentamos sinceramente, en el nuevo sistema de declamación y modo de accionar introducido en Madrid de muy pocos años a esta parte, juntamente con el nuevo gusto dramático. No queramos ser exclusivos en todo; no por ensalzar a dos actrices a quienes todos con razón admiran, se deprima a otra que tan justos títulos tiene adquiridos en una larga y honrosa carrera al aprecio del público, siempre imparcial y verdadero apreciador del mérito”. El periodista de la *Gaceta* aludía primero a Concepción Rodríguez, pero sin más datos sobre la polémica no podemos asegurar quiénes son las otras dos intérpretes.

<sup>264</sup> Este suelto fue publicado el 14 de mayo, pero dos días antes el *Eco* ya había criticado el “excelente sistema para no tener enemigos” que empleaba *El Español*, que alabó algunas escenas de *María Tudor*, la traducción y a los actores, pero confesaba que el drama fue silbado. “Es decir, que las mil y pico de personas que acudieron a la representación y que la desaprobaron carecen de sentido común, o más bien que el *Español* no quiere chocar ni con autor, ni con traductor, ni con actores”, decía el final del párrafo, que fue copiado el mismo día 12 por el diario vespertino *El Patriota*.

## Merecido fracaso de la inmoralidad en la escena

Polémicas aparte, de todo lo expuesto hasta ahora podemos concluir que únicamente el colaborador de la *Gaceta de Madrid* defendió incondicionalmente el drama de Víctor Hugo, al alabar tanto su belleza formal como su pensamiento moral y filosófico –a su entender, el triunfo de la virtud sobre el vicio–, como cabía esperar de un ferviente seguidor de la nueva escuela. El redactor de la revista romántica *No me Olvides*, Juan del Peral, destacó también el mérito literario de *María Tudor*, pero subrayó que la inmoralidad de sus caracteres no podía interesar a los espectadores españoles. Se mostraba así más moderado que el periodista de la *Gaceta* y que el resto de sus compañeros, que censuraron la inmoralidad de la pieza de forma absoluta y con tono escandalizado, lo que les llevaba a calificarla como mala sin reparar realmente en el aspecto literario y en que el autor la escribió para otro tipo de público. No obstante, los críticos admitían el talento de Hugo, aunque creían que no lo utilizaba de manera correcta.

Curiosamente, si bien los redactores no se pusieron de acuerdo en cuanto a la relevancia literaria de la obra original, el interés de los caracteres, la calidad de la traducción y de la ejecución ni –debido al desmarque de la *Gaceta*– sobre la fidelidad a la verdad histórica y la censura moral del drama, sí coincidieron en que el fracaso de *María Tudor* en su estreno en Madrid fue merecido. La prensa cuestionó todos los elementos que la empresa de los teatros había presentado como atractivos para justificar su elección, en especial el desarrollo filosófico del plan<sup>265</sup>. El articulista de la *Gaceta* se lamentó de que los gastos hechos por los empresarios no se vieran remunerados, entre ellos el de la decoración nueva inventada y pintada por Lucini para el acto final<sup>266</sup>, la

---

<sup>265</sup> La empresa de los teatros insertó dos anuncios diferentes en prensa en los días previos a la función. El publicado el día del estreno en el *Diario de Madrid* (número 770, martes 9 de mayo de 1837), el más amplio y completo, destacaba, además del título de los cuadros, la decoración nueva y el reparto, los siguientes aspectos:

“El nombre de tan aplaudido autor es ya poderosa recomendación para un público ilustrado que admiró el cuadro filosófico de los crímenes de *Lucrecia Borgia*; y el de la princesa que inspiró a Víctor Hugo este drama es una notabilidad terrible en los fastos de Inglaterra.

La historia de *María Tudor* se enlaza íntimamente con la nuestra en la época del memorable Felipe Segundo; y el poeta, explotando con la habilidad las crónicas de aquel tiempo, ha sabido dar a su obra todo el interés que pudieran pretender los conocedores de una revolución que estalló acaso con una mirada de Anna Bolena, y en la que figuraron, ya venturosa, ya desgraciadamente tantos famosos personajes. El plan está atrevidamente concebido, natural y filosóficamente desarrollado: los caracteres se ven delineados con admirable tino y maestría: hay situaciones eminentemente dramáticas y originales: abundan en el diálogo pensamientos sublimes de una concisión a la vez enfática y sentenciosa; [...].

En su repartimiento, ensayos y aparato escénico, se ha procedido con el mayor esmero, a fin de que la representación de *María Tudor* sea digna de la alta reputación de un ingenio privilegiado. [...]”.

<sup>266</sup> En el inventario aparecen únicamente tres breves anotaciones, cuyos conceptos suman tan solo 124



cual fue aplaudida por el público pero a la que solamente él y Del Peral aludieron en la prensa. Por otro lado, éste se quejó en el *No me Olvides* de que los intermedios fueron tan largos que parecía que se estaba traduciendo el acto inmediato, algo habitual en aquella época pero que contribuyó al fracaso del estreno.

En cuanto al crítico de *El Porvenir*, Juan Donoso Cortés, su examen de *María Tudor* desde la perspectiva política y social únicamente nos permite conocer conceptos muy generales acerca del drama de Víctor Hugo y de su teoría literaria. Como bien resumió el *Eco*, el pensador opinaba que la obra era inmoral, faltaba a la verdad histórica y ridiculizaba al poder real, declaraba que la literatura sigue la dirección de su tiempo y creía que los escritores deben combatir la depravación y no apoyarla, para así convertir la poesía en un vínculo social. Se observa que el artículo de Donoso Cortés se queda corto en detalles en comparación con los de sus compañeros, que aunaron el estudio del aspecto moral y el análisis literario, pero nada se le puede reprochar al director de *El Porvenir*, puesto que el periodista avisó de su enfoque y de que no iba a realizar una crítica teatral. Sin embargo, su tendencia a la ampulosidad, al circunloquio y a la repetición provoca que el lector tampoco encuentre el editorial especialmente interesante o útil desde el punto de vista político, histórico o filosófico, sobre todo teniendo en cuenta que parte de las ideas recogidas en él no eran originales, ya que habían sido manifestadas anteriormente por el folletinista de *El Patriota*, y de forma más clara y concisa. No obstante, el texto de Donoso Cortés es relevante como avance de su tesis sobre las sociedades infantiles, la cual desarrolló meses más tarde en un artículo sobre filosofía publicado en el *No me Olvides*<sup>267</sup>.

### 2.2.2. DOÑA MARÍA DE MOLINA: CULMINACIÓN DEL DRAMA NACIONAL

Mariano Roca de Togores, futuro marqués de Molins, debutó como autor teatral con el drama histórico en cinco actos en prosa y verso titulado *Doña María de Molina*<sup>268</sup>, cuya primera representación tuvo lugar en el coliseo del Príncipe el 24 de julio de 1837, en celebración de la onomástica de la regente María Cristina. Al igual que ocurrió con *María Tudor*, la obra ocupó las tres horas de función, que comenzó a las

---

reales: un cartabón de bajadas, tres bastidores pequeños de una escalera y un trasto de alumbrado (AVMS 4-67-2, pp. 27a, 30a y 32a). Los dos primeros apuntes confirman que Lucini recreó la sala y las escaleras de la Torre de Londres en las que se inicia la segunda parte de la jornada III (cfr. Hugo, 1837: 144).

<sup>267</sup> “Sociedades infantiles”, *No me Olvides*, número 34, 24 de diciembre de 1837.

<sup>268</sup> Los actos se titulan “La proclamación”, “Don Enrique”, “El banquete”, “La conjuración” y “Las Cortes”, de acuerdo con la primera edición del drama, impresa por Repullés en Madrid antes del estreno.

ocho y media de la noche con la actriz Teresa Baus como reina<sup>269</sup>. La pieza logró un gran éxito entre la crítica y el público, representándose en doce ocasiones más durante ese año, siete de ellas en los días inmediatamente posteriores a su estreno (García Payer, 1983: 16; Barba Dávalos, 2013: Anexo I, 135, 141, 142, 149, 150, 379, 387)<sup>270</sup>, con reposiciones frecuentes en las siguientes temporadas (García Mínguez, 2006: 488).

Las primeras críticas sobre *Doña María de Molina* aparecieron el 27 de julio en la *Gaceta de Madrid* y en *La España*, firmadas por N. (seguramente Ramón de Navarrete) y por Manuel Bretón de los Herreros, respectivamente. Juan Donoso Cortés insertó la suya en *El Porvenir* del día 28<sup>271</sup>, mientras que Agustín Durán (A. D.) suscribió un texto en el *Observatorio Pintoresco* del día 30. Anónimos son los artículos del *Eco del Comercio* y del *Semanario Pintoresco Español*, publicados uno el 29 de julio y otro el 30 de julio, si bien lo más probable es que el del *Eco* corresponda a Antonio García Gutiérrez, redactor del periódico en esa época. En esos dos días aparecieron los dos folletines de *El Patriota*, también sin firma. Por su parte, Jacinto de Salas y Quiroga, con sus iniciales J. de S. y Q., escribió sobre el drama ya el 13 de agosto, pero conocemos su opinión de forma sesgada, porque se anunciaba otro escrito que finalmente no se difundió.

Probablemente por la demora de su crítica, el director del *No me Olvides* renunció a imitar a sus compañeros y hacer un bosquejo de los hechos históricos que se recogen en la obra, la cual transcurre en Valladolid en la festividad de San Juan del año 1296. Viuda del rey Sancho IV y regente durante la minoría de edad de Fernando IV, María de Molina hubo de afrontar las conspiraciones que perseguían arrebatar el poder a su hijo, con Castilla inmersa en una guerra civil. La soberana luchó contra la oposición

---

<sup>269</sup> Ribao Pereira (1999: 145) indica el siguiente reparto: Carlos Latorre (Alfonso Martínez, procurador), José García Luna (don Enrique, el Senador, infante de Castilla), Julián Romea (don Pedro, infante de Aragón), Florencio Romea (don Diego López de Haro, señor de Vizcaya), Pedro González Mate (Tubal, médico hebreo), José Castañón (don Juan, infante de Castilla, el pretendiente), Concepción Lapuerta (abadesa del convento de las Huelgas), Bruno Rodríguez (Tello), Pedro López (abad de Sahagún), José Pérez Pló (arzobispo de Toledo), Pedro de Sobrado (Garcés), Luis Fabiani (Benavides), José Ramírez (Nuño), José de Guzmán (Fernando), Juan Pérez (Sancho), Ignacio Silvestri (Gómez), Ángel López (Lope), Joaquín Lledó (heraldo 1º), Manuel Morales (heraldo 2º), Felipe Reyes (alférez), Antonio Cobos (hombre 1º del pueblo), Agustín Cano (hombre 2º del pueblo), pueblo, guardias, escuderos, reyes de armas, moros, pajes, maceros, reposteros, caballeros, maestresala, prelados, procuradores, un niño, monjas, criados, coro, damas. Seguramente el niño interpretó al rey Fernando IV, que aparece solo en la escena final (Roca de Togores, 1837: 148).

<sup>270</sup> Concretamente, se puso en escena del 24 al 31 de julio de 1837, del 14 al 16 de octubre y los días 30 y 31 de diciembre.

<sup>271</sup> La crítica de Donoso Cortés encabeza y sirve de prólogo al tomo II de las *Obras Poéticas* de Roca de Togores (García Mínguez, 2006: 6). Las alusiones políticas del texto han sido comentadas por Suárez Verdeguer (1992a: 47-49).

de don Juan, hermano de Sancho y pretendiente al trono de Castilla; contra la ambición de don Enrique, tío de Sancho y tutor de Fernando, y contra don Pedro de Aragón. En el drama, doña María convoca las Cortes para afianzar su cetro, pero los infantes llegan a la ciudad con la intención de boicotearlas. Con la ayuda del abad de Sahagún, ellos tres y sus acólitos han urdido un plan para colocar a don Juan en el trono, el cual exige asesinar al niño rey. Mas don Enrique ansía ejercer la regencia, por lo que intentará deshacerse de la reina y de los otros intrigantes pero no de Fernando. Por su parte, don Pedro revela la conjuración a María y la chantajea con la vida de su hijo, con el fin de obligarla a casarse con él. Entre tantas maquinaciones, Alfonso, procurador por Segovia, se mantiene leal a la regente, combate en el bando de la Corona y rescata al rey de manos de los confabuladores.

Tan solo Donoso Cortés detalló el argumento de *Doña María de Molina*, utilizando como hilo conductor varios diálogos de las tres escenas que, en su opinión, conforman la acción de la pieza, las cuales revisaremos. Sin embargo, no profundizó en las dos cuestiones que ocuparon fundamentalmente a sus colegas: por un lado, la analogía del tema tratado por Roca de Togores con la situación política del momento, y por otro, la fidelidad a la verdad histórica. Además, no manifestó su parecer sobre la representación, aspecto abordado por todos los periódicos, con unánime reconocimiento del esfuerzo de la empresa de los teatros. Tampoco sabemos qué opinaba Salas y Quiroga en este sentido, al no haberse publicado más que su primer artículo.

Especialmente entusiastas con el carácter histórico de la obra se mostraron el colaborador del *Semanario Pintoresco* y Durán en el *Observatorio*, que realizaron un certero análisis de su significación dentro del teatro romántico, considerándola la culminación del drama nacional. Este tipo de observaciones se echan en falta no solo en la crítica de Donoso Cortés, sino también en las firmadas por los otros dos periodistas que manifestaron su amistad con el autor, Bretón de los Herreros y Salas y Quiroga. Es más, éste se desmarcó de sus compañeros y afirmó que *Doña María de Molina* no es realmente un drama histórico.

### **Parecido con *La prudencia en la mujer***

García Gutiérrez consideró inútil explicar el argumento de la pieza por ser conocida para los aficionados al teatro la comedia de Tirso de Molina *La prudencia en la mujer*, que gira sobre el mismo asunto y los mismos personajes que el drama de Mariano Roca de Togores, en el cual encontraba muchas semejanzas a aquella

precisamente en incidentes no históricos. El redactor del *Eco* no aportaba ningún ejemplo, pero invitaba a los lectores a tomarse el trabajo de cotejarlas para juzgar hasta qué punto era exacto su aserto<sup>272</sup>. En este sentido, comentaba que habría hecho un cargo al autor por su elección si éste no hubiera manifestado en un aviso al final de su obra que no había tenido ocasión de leer la de Tirso hasta después de concluir la suya.

El crítico de la *Gaceta*, Navarrete, nada había querido apuntar sobre la “inculpación” de que la idea de *Doña María de Molina* era igual o parecida a la de la comedia de Tirso, pues creía que el escritor decía lo suficiente en esa advertencia para justificarse del “ataque” que se le pudiera dirigir. Aparte, destacó la erudición de las notas añadidas por Roca de Togores en la impresión<sup>273</sup>.

### **La analogía entre María de Molina y María Cristina**

Todos los críticos salvo el del *Semanario Pintoresco Español* subrayaron el paralelismo entre la situación política reflejada por el autor en su composición y la que se vivía en el año 1837<sup>274</sup>. También se refirió a ello Juan Donoso Cortés, si bien en los últimos párrafos de su extensa crítica y sin más valoraciones, mientras que sus compañeros introdujeron así sus artículos y comentaron en qué medida había influido en el éxito de la pieza el acierto tanto del escritor en la elección del asunto como de la empresa de los teatros al seleccionarla y hacer coincidir su estreno con el día del santo de María Cristina<sup>275</sup>.

---

<sup>272</sup> García Payer realiza un análisis de las analogías entre las dos composiciones en su artículo “Tirso de Molina y Mariano Roca de Togores. Conexiones en un mismo tema: D<sup>a</sup> María de Molina” (1983). Por el contrario, Rodríguez Arango se centra en sus distintos enfoques en el titulado “María de Molina, reina y personaje dramático” (1975), que también incluye un comentario del drama *Fernando el Emplazado*, de Manuel Bretón de los Herreros, sobre el reinado del hijo de esta soberana.

<sup>273</sup> “Mucho después de concluido este drama llegó a mis manos el que con el mismo argumento y bajo el título de *La prudencia en la mujer* compuso dos siglos ha el célebre M. Tirso de Molina, y ha publicado en nuestros tiempos en su *Talía Española* el distinguido literato don Agustín Durán. Si hubiese sabido la existencia de esa admirable obra antes de comenzar la mía, probablemente no hubiera entablado una competencia en que he quedado vencido; pero en cambio, ignorante de ella, mi pobre drama no habrá perdido nada de su originalidad. Así pueden comprobarlo los que tomen el trabajo de comparar una y otra composición” (Roca de Togores, 1837: 175; las notas ocupan las pp. 149-172).

<sup>274</sup> Ribao Pereira (2003) ha estudiado las alusiones no solo políticas sino también religiosas del drama, para concluir que su carácter propagandístico es evidente.

<sup>275</sup> No obstante, la comparación de Donoso Cortés está entre las más expresivas: “Por un admirable instinto de poeta, ha elegido un asunto que perteneciendo a lo pasado, pertenece también a lo presente: también reina en España en nuestros días una huérfana cuya cuna se mece en las turbulentas olas de mares irritados. También silban sobre esa cuna providencial las serpientes. También una mujer, cuyo nombre vivirá puro, grande y glorioso en la historia, preside con cetro de oro a la consumación de nuestros altos destinos: también los vándalos la maldicen, y los pueblos la victorean: también en fin triunfará: y dado al aire su pendón, vivirán los españoles bajo su pacífico reinado, días de paz y de bonanza: días apacibles y serenos”.

Los redactores que más se detuvieron en este aspecto fueron Manuel Bretón de los Herreros, el colaborador anónimo de *El Patriota*, Navarrete en la *Gaceta* y Jacinto de Salas y Quiroga<sup>276</sup>. El primero reconocía que a Mariano Roca de Togores le había sido fácil simpatizar con el auditorio con un drama “esencialmente político”, el cual consideraba que podría llamarse “drama de circunstancias” si su interés histórico y su mérito no lo hiciesen capaz de honrar la escena española en otra época cualquiera. En la misma línea, su colega de *El Patriota* juzgaba una ventaja y “una verdadera joya” que un asunto tomado de la historia fuera “de circunstancias”, lo que para él suponía un mérito más porque probaba que el escritor había tenido “talento para escoger y fortuna para encontrar”. Además, aunque admitía que *Doña María de Molina* había recibido algún realce de su identidad con la situación presente, destacaba que sin ella sería también una obra de gran mérito. Por el contrario, Navarrete había afirmado anteriormente que en otras circunstancias no habría obtenido tantos aplausos y que mucho se engañaban quienes los atribuían todos a la pieza y no a las alusiones que en ella se encierran. No obstante, reconocía que hay dotes en el drama que lo recomiendan y que siempre lo hubieran hecho interesante, aparte de aclarar que era laudable que un autor se valiera de todos los resortes lícitos para asegurar el éxito de sus creaciones.

Mención aparte merece el punto de vista de Salas y Quiroga, quien sentía mucho que su amigo hubiera escogido un asunto de tan remota época y de tal naturaleza que muchas personas habían imaginado que no era más que un disfraz para representar sucesos que en el día estaban pasando en España. Creía firmemente que esta no era la intención de Roca de Togores, ya que sería suponerle sobrada falta de criterio el atribuirle que había igualado entre sí dos cosas tan desemejantes como el año de 1300 y el de 1837, las dos reinas gobernadoras y los dos pueblos. Sí pensaba que el escritor había querido demostrar que era posible excitar el interés del público con una composición teatral que siguiera fielmente la historia, por lo que se proponía examinar si aquel había logrado su intento. Sin embargo, el periodista confesaba que, a su entender, *Doña María de Molina* tiene poco de histórica.

---

<sup>276</sup> Antonio García Gutiérrez apuntó que *Doña María de Molina* había hallado, como era de esperar, vivas simpatías entre el público madrileño, “liberal por excelencia y amante decidido de sus reinas”. Por su parte, Agustín Durán también opinaba que el asunto de la obra se prestaba ya de por sí a un éxito feliz, y decía que habría sido culpa del poeta de no haber arrancado los aplausos de los espectadores.

## La fidelidad a la verdad histórica

La postura del director del *No me Olvides* tenía que ver con su concepto de la historia y con el comportamiento de los personajes, el cual creía que llevaba al autor a cometer anacronismos, como explicaba en su revista:

Si por historia no se entiende ni la exactitud de las fechas, ni la propiedad de los trajes, ni la verdad de las decoraciones, sino más bien la expresión de las costumbres, la filosofía de los sucesos, la pintura de las creencias, forzoso nos será declarar que en *Doña María de Molina* no se ha observado muy fielmente la historia.

Tres grandes caracteres tiene el drama: *la reina, el infante don Enrique y Alfonso Martínez*, procurador a las cortes de Valladolid-. Los tres son bellísimos considerados aisladamente, pero teniendo en cuenta que forman parte de un todo, representación de sucesos y costumbres del año de 1300, no ofrecen realmente el mismo encanto. (NMO, 13-8-1837)

Así, recalcaba Salas y Quiroga que en ese siglo solo existía la libertad de privilegio y no de derecho, viviendo el pueblo en esclavitud, como ya había hecho notar “uno de los más eruditos escritores del día”, en referencia a Donoso Cortés. Éste reprochó a Roca de Togores que hubiera dotado de un “bastardo filosofismo” a los personajes, así como que se hubiera servido de esa idea anacrónica para lograr el favor del público, pero no ofrecía ningún ejemplo en concreto. Sí lo hace su compañero, quien extrañaba el desenfado con que el villano Alfonso habla delante de los hidalgos, cuyo poder rivalizaba con el de los reyes, así como su atrevimiento al arrojar el vino con que le brinda una reina ante la presencia de prelados y nobles. En definitiva, el director del *No me Olvides* consideraba imposible que el carácter de Alfonso, por noble que sea en sí, hubiera existido en un hombre del siglo en que se pinta, pues el pueblo no habría osado humillar a los poderosos señores del reino por el terrible castigo que conllevaría.

Lamentablemente, Jacinto de Salas y Quiroga no siguió con sus reflexiones respecto a los otros dos caracteres principales de *Doña María de Molina*, pero las manifestadas en su artículo bastan para constatar la contraposición entre su punto de vista y el de Agustín Durán, quien opinaba que la idealización de los personajes no solo no afectaba a la presentación de los hechos históricos, sino que además contribuía a perfeccionar el drama:

El estudio de la historia extendido, no ya solo a los hechos, sino al espíritu de la literatura de cada siglo, ha abierto un camino nuevo para aprender, juzgar y apreciar filosóficamente las costumbres de los pueblos, su civilización respectiva, y sus lentos y graduados progresos. Tal estudio sin duda ha dirigido la obra del señor Roca, al presentarnos en ella una época del siglo XIII, en la cual si alguna vez no nos retrata el verdadero carácter individual de los personajes históricos, cuyo nombre pone en escena, sí, al menos, los reviste con formas de la misma época, sin que cometa anacronismos respecto a ella. Tal es la obra del talento creador, cuando se aparta de una copia mezquinamente exacta, y busca en la idealidad el carácter de la verosimilitud que la hace grande y bella. (*OP*, 30-7-1837)

En este sentido, se preguntaba el redactor del *Observatorio Pintoresco* qué importa que el personaje accesorio de Haro sea históricamente el de un hombre malo si el poeta al pintarlo como bueno lo presenta como pudieran ser los nobles de su tiempo, esto es, “caballero español, valiente, tímido en amores, respetuoso y honrado”. “Guerrero feroz indomable, vengativo aragonés es D. Pedro; pero siempre pintando el siglo en que vivió”, continuaba. Estas líneas demuestran que el parecer de Durán y el de Salas y Quiroga no estaban tan alejados, pues en el fondo ambos abogaban por respetar el espíritu de la época en que se sitúa la acción de las obras dramáticas. La diferencia es que el fundador del *No me Olvides* estimaba que el autor del drama que nos ocupa no había delineado los caracteres de acuerdo con este principio, mientras que su compañero observaba que sí. Así, Durán no señalaba ninguna incoherencia en los actos de Alfonso, del que decía que “era el defensor de los fueros municipales, el de la libertad por privilegio que entonces era la única conocida: es el hombre del pueblo que se une al trono para fortalecerle contra los grandes opresores, y no para debilitarle, destruirle y conculcarlo”. No obstante, tras analizar el resto de los personajes, el crítico admitía que Roca de Togores había recogido algunas ideas que le separaban demasiado del siglo que retrata, mencionando entre los ejemplos las “dos o tres docenas de versos” que hacen concebir la libertad que aquellos pueblos conocían idéntica a la que obtenían en el siglo XIX<sup>277</sup>.

---

<sup>277</sup> Confesaba Durán que, acostumbrado a juzgar las obras por las impresiones que le causaban y no “por las reglas facticias de la fría crítica”, apenas pudo reparar en los defectos de ésta. “Cuando un poeta consigue poner al espectador en tal estado, satisfecho debe quedar de sí mismo”, añadía el escritor, quien en su *Discurso* de 1828 ya afirmó que “cuando un autor dramático logra conmoverme, entusiasmarme e identificarme con el objeto de sus composiciones, jamás le pediré cuenta de los medios de que para ello se haya valido; pues estoy bien seguro que si fuesen esencialmente falsos e inoportunos no hubieran

Antes que Jacinto de Salas y Quiroga y Agustín Durán, el folletínista de *El Patriota* había expresado una opinión que aunaba aspectos de los diferentes argumentos desarrollados por ellos. Por un lado, al igual que el director del *No me Olvides*, creía grave que el autor hubiera sembrado en su composición algunos principios e ideas ajenos del siglo en que pasa la acción, resultando de esto un “colorido falso” en algunas escenas que perjudica al “mérito intrínseco” del drama como “obra de estudio y de conciencia”. Sin embargo, en la línea del colaborador del *Observatorio Pintoresco*, juzgaba que ese colorido no perjudicaba al buen efecto de la pieza, sino que acaso éste gana con él<sup>278</sup>. De hecho, la postura del redactor se acercaba más a la de Durán que a la de Salas y Quiroga, pues ya en los primeros renglones de su crítica no dudaba en clasificar el drama como histórico, el género que consideraba más difícil en literatura porque, a su entender, exigía un “tacto exquisito” para “quitar *mucho* de una acción histórica, y dejarla sin embargo *completa*”. El periodista de *El Patriota* reconocía ese tacto en Roca de Togores, además de talento y paciencia, y le alabó el estudio profundo de la historia que había realizado.

En realidad, todos los críticos destacaron el carácter histórico de *Doña María de Molina*, excepto Jacinto de Salas y Quiroga y Juan Donoso Cortés, quien curiosamente ni siquiera utilizó este adjetivo en su folletín. No obstante, el director de *El Porvenir* lo reconocía implícitamente en tres breves comentarios sobre el asunto del drama. Primero, subrayaba que el escritor no se había recreado en el caos político y social del siglo XIII, sino que se había centrado en la figura de una reina “más grande, más noble que su siglo”. En segundo lugar, incidía en que Roca de Togores, “entre las sombras que oscurecen los siglos de barbarie, ha divisado la incierta fisonomía de un pueblo que empieza a ser un poder, y la fisonomía varonil de una Reina que alcanza la talla de los héroes”. Por último, decía que el poeta había sabido concebir toda la dignidad del asunto, teniendo en su mano los “palpitantes corazones” de los espectadores<sup>279</sup>.

---

conseguido su fin” (p. 33).

<sup>278</sup> Otros críticos apuntaron la inexactitud de algunos detalles, pero tampoco lo consideraron determinante para el interés histórico de *Doña María de Molina*. Así, N. comentó en la *Gaceta* que el argumento no siempre seguía “escrupulosamente” la historia, mientras que Bretón de los Herreros escribió que Roca de Togores había desentrañado una acción verdaderamente dramática “sin violar capitalmente la verdad histórica”. Por su parte, el redactor del *Semanario Pintoresco* elogió “la discreta economía en la invención de incidentes episódicos” como prueba del buen juicio con que estaba presentada la verdad histórica del argumento y de los principales caracteres. El propio autor explicó las inexactitudes históricas en las notas que siguen a su drama.

<sup>279</sup> Donoso Cortés no recaló la erudición y el estudio de Roca de Togores, como hicieron en general sus compañeros, sino su capacidad para crear tensión en la escena y provocar emociones en el público.



## Culminación del “drama nacional”

En los casos de Agustín Durán y el articulista del *Semanario Pintoresco Español*, el carácter histórico de *Doña María de Molina* fue determinante para que ambos encuadrasen la pieza en la escuela romántica. El resto de los redactores no se pronunciaron al respecto, quizás porque el asunto del drama no dejaba lugar a dudas o porque el autor no se había propuesto “observar servilmente los preceptos clásicos, ni seguir a ciegas el rumbo adoptado por los románticos”, o al menos así se recogió en el anuncio que la empresa de los teatros elaboró para la cartelera<sup>280</sup>.

Durán y su compañero coincidieron en que existía un teatro nacional representado por un reducido grupo de jóvenes escritores. Explicaban que éstos habían hallado el camino de la originalidad apartándose de los excesos del teatro francés, tan ajenos a las costumbres y a la idiosincrasia españolas, y asimilando a su época los modelos del teatro español del siglo XVII. Esta fórmula gustaba al público español, el cual -añadía el crítico del *Semanario Pintoresco*- era más reflexivo que el del país vecino y todavía creía que “la moralidad es la primera prenda de las obras del ingenio”. Durán incluyó a Roca de Togores entre esos “restauradores” de nuestra escena, mientras que el otro colaborador afirmó que el autor se había presentado “con una obra maestra por primer ensayo” y que la pieza suponía el cénit del drama histórico nacional.

En este sentido, el periodista del *Semanario* consideraba que *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez, y *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, habían marcado el inicio del drama español verdaderamente original. Su triunfo “popular” –continuaba- mostró a los escritores cuál era el medio de excitar la simpatía de los espectadores, pero también se dieron cuenta de que, en un siglo en que todas las obras debían llevar “un carácter de utilidad positiva”, no podían recrear al auditorio solo con fórmulas de amor y diálogos poéticos, adecuados para la sociedad en tiempos tranquilos pero no de agitación política. Era necesario, por lo tanto, que las piezas dramáticas encerrasen una idea fundamental que fuera más allá de la mera pintura de los sentimientos:

---

<sup>280</sup> *Diario de Madrid*, número 846 (corregido a mano e indicado 860), lunes 24 de julio de 1837. En su *Diario*, José Musso Valiente anotó que “el autor, huyendo de las formas clásicas o por seguir el impulso de su ingenio o por ceder al de la moda, no por eso se ha hecho esclavo del romanticismo. Pudiera llamarse género medio el que ha adoptado y aún examinado con rigor más se acerca al primero que al segundo” (García Mínguez, 2006: 489).

Vieron [nuestros autores], pues, que les precisaba para cumplir con la justa exigencia del público, al par que con el verdadero objeto de la escena, envolver entre la gala de sus producciones un pensamiento moral, un hecho histórico, una verdad política de que el pueblo pudiese aprovechar, ya riendo bajo la festiva máscara de Talía, ya estremeciéndose al brillo de trágico puñal.

El más festivo y fecundo de nuestros autores dramáticos modernos ofreció una feliz muestra en el primero de estos géneros adoptada también a las nuevas fórmulas dramáticas, en su bella comedia *Muérete y verás*; y *La corte del Buen Retiro*, primera producción de otro joven y apreciable autor, vino en fin a ofrecernos el drama histórico, poético, original, sucesor fiel de la escena de Lope y Calderón. Hoy la Talía española entra de lleno en esta nueva senda, y aparece coronado por sus manos otro nuevo campeón, otro joven también, que ha sabido encontrar en el polvo de los archivos materia a su argumento, y en fuego de su imaginación colores verdaderamente poéticos con que engalanarle. Su nombre es D. Mariano Roca de Togores; su drama DOÑA MARÍA DE MOLINA. (SPE, 30-7-1837)

### **Los caracteres: doña María de Molina y contrastes**

Juan Donoso Cortés elogió que Mariano Roca de Togores no hubiera delineado más que tres grandes caracteres en su drama -el de la reina, el de don Enrique y el de Alfonso Martínez- y que tan solo hubiera bosquejado los demás, ya que de otra manera habría dividido el interés y habría roto la unidad de la obra. Se detenía especialmente en analizar la “majestuosa” fisonomía de la madre y de la reina o, mejor dicho, en lo que él juzgaba que le falta a este personaje:

¿Pero dónde está la mujer? ¿Dónde está esa frágil criatura que derrama el néctar de los dioses sobre el campo de la vida? ¿Dónde su naturaleza delicada expuesta bajo un cielo inclemente, al viento del infortunio? ¿Dónde su flaco corazón, devorado por una llama misteriosa? ¿Dónde su voz suave y virginal; que llena los espacios de armonía? ¿Por qué no está sobre su seno de nieve, el velo púdico y flotante?

En este drama no hay mujer; ved ahí el defecto de este drama, o por mejor decir, el defecto de su asunto; porque, ¿cómo convertir en mujer a Doña María de Molina, ese hombre de Estado, esa soberbia amazona? Y no siendo ella mujer, ¿qué mujer no quedaría eclipsada en su presencia?

De acuerdo con el fundador de *El Porvenir*, esta ausencia de la mujer incidía en la disposición de los personajes y en cómo se trata el sentimiento del amor:

El Sr. Roca de Togores, conociendo con un admirable instinto que tienen de común con todos los grandes poetas, que era imposible hacer dramático el carácter eminentemente épico de Doña María de Molina<sup>281</sup>, no pugnó por rebajarle, y se abstuvo, dando así muestras de su sagacidad, de arrojar sobre la escena otra mujer que hubiera sido eclipsada.

No pudiendo encarnar el amor en el seno de una mujer, le encarnó en el corazón de un hombre, pero ese amor es tan ideal y tan puro que hubiera podido esconderse apacible e ignorado en el seno de una virgen. (*EPo*, 28-7-1837)

Este razonamiento de Donoso Cortés suscita dos cuestiones. Una es si realmente supone un defecto esa ausencia, ya que él mismo explicaba que el escritor no habría podido construir el personaje de doña María de diferente forma. La otra es cómo aborda Roca de Togores el amor y la pasión en su drama y qué opinaron sobre ello los críticos. Nos referiremos primero brevemente a la manera en que el autor presenta a la reina.

El redactor anónimo de *El Patriota* aludió a lo que había dicho “un periódico de esta capital” sobre que el carácter de doña María de Molina era más épico que dramático. Sin entrar a discutir si la afirmación de Donoso Cortés era cierta o no, subrayaba que este personaje era “altamente dramático”,

tan dramático como el de Andrómaca, tan brillante como el de Semiramis: es una amalgama de estos dos grandes caracteres de la antigüedad, pero purificada en el crisol del cristianismo. Una mujer virtuosa, además, una madre desgraciada, no puede menos de interesar en la escena del teatro como interesa en la del mundo. (*EPa*, 29-7-1837)

En este sentido, exponía que al dramaturgo le había bastado con describir a la soberana tal y como la muestra la historia para hacer grandioso su personaje. “Si el autor no se hubiera limitado a pintar en ella exclusivamente la *reina* y la *madre* hubiera presentado tal vez una bella creación ideal; pero no hubiera realizado la grandiosa individualidad histórica de doña María de Molina”, añadía el periodista de *El Patriota*, lo que responde a nuestra primera cuestión: la ausencia de la faceta de mujer en la protagonista no perjudica al asunto del drama. No obstante, para Agustín Durán sí existe

---

<sup>281</sup> Curiosamente, Rodríguez Arango (1975: 66) comenta que puede extrañar que fuese el drama y no el poema épico el género en que se exaltaron las virtudes de doña María de Molina. No obstante, considera que la tensión interna del personaje explica la preponderancia de lo dramático.

esa faceta, pero no relacionada con el amor ideal, sino, precisamente, con la maternidad, aspecto que Donoso Cortés pasó por alto. Así, comentó en el *Observatorio Pintoresco* que cuando doña María llora al ver salvada la vida de su hijo, al final del quinto acto, queda “reducida a mujer, a solo mujer”<sup>282</sup>. Los otros críticos no mencionaron esto; se limitaron a destacar que la nobleza y la magnanimidad de este carácter están copiadas fielmente de la historia, y que el personaje conmueve y provoca interés al mismo tiempo.

Analizaremos a continuación cómo están planteados el amor y la pasión en *Doña María de Molina*. Probablemente por el afán de resaltar el aspecto moral del drama, Juan Donoso Cortés no se refirió a la pasión de don Pedro de Aragón hacia la reina, sino únicamente al amor ideal y puro que por ella siente don Diego López de Haro, cuyo carácter definía como varonil pero con algo de timidez y de inocencia, “como si el poeta hubiera querido protestar contra las escandalosas orgías en las que bacantes frenéticas pasan delante de nosotros con la impudencia en la frente, y con el tirso en la mano”. Sin embargo, tanto el folletinista de *El Patriota* como Manuel Bretón de los Herreros en *La España* analizaron el personaje de Haro en contraposición al del infante don Pedro y al de don Enrique, eso sí, también con una significación moral. Por su parte, Navarrete se centró en la *Gaceta* en el sentimiento de don Pedro y no en el de don Diego, en este caso con una connotación estética.

Así, el colaborador de *El Patriota* afirmó que don Diego López de Haro es la “perfección ideal de un caballero de su siglo”, en la línea de lo manifestado por Durán en el *Observatorio Pintoresco* (“caballero español, valiente, tímido en amores, respetuoso y honrado”, recordemos). Además, lo consideraba una “hermosa pintura” no solo de manera aislada, sino también en contraste con la depravación moral de don Enrique y el brutal carácter del infante de Aragón. Por su parte, Bretón de los Herreros valoraba el “respetuoso y mudo amor” de don Diego frente a la “indómita, aunque tal vez harto desenfadada y grosera pasión” de don Pedro y el carácter “voluble, artificioso, maquiavélico” de don Enrique. No obstante, juzgaba el amor de Haro tan solo como un “episodio” de la pieza, al igual que Navarrete en la *Gaceta*. Este opinaba que el autor debería haber despojado a don Pedro de Aragón de su pasión hacia la reina, ya que no

---

<sup>282</sup> Ribao Pereira (1999: 149) explica que el texto editado trata el aspecto maternal de doña María de Molina con una intensidad que disminuyó en la representación, la cual se centró en el aspecto político del personaje.

resulta un medio de acción y no es necesario. En este sentido, Antonio García Gutiérrez apuntó en el *Eco* que en la obra no hay pasiones o están atenuadas.

Debemos incidir en los contrastes de caracteres que Mariano Roca de Togores creó en el drama que nos ocupa, pues fueron subrayados por varios críticos y no solamente entre don Diego López de Haro, don Pedro de Aragón y el infante don Enrique. De esta forma, Navarrete contrapuso el carácter noble de doña María con el “artero y falso” de don Enrique y el “bajo y cobarde” de don Juan, así como el del abad de Sahagún -“falso y antirreligioso en su fanatismo”- con el del arzobispo de Toledo – “modelo de caridad cristiana y de moral evangélica”. Por su parte, el redactor de *El Patriota* destacó la cobardía del infante don Juan frente la impetuosidad de don Pedro, censurando que el autor otorgó tan poca importancia al pretendiente que este personaje parecía inútil a los ojos del espectador. Sí convencía y mucho a Juan Donoso Cortés el contraste entre Tubal y don Enrique, por un lado, y entre don Enrique y Alfonso Martínez, por otro, los cuales explicó a través de dos escenas del drama.

En la escena III del acto II, don Enrique habla con Tubal sobre una carta que le había escrito encargándole la elaboración de un veneno para matar a la reina, a don Pedro de Aragón y al pretendiente. El médico judío miente al infante y le asegura que ha roto la misiva, pero cuando el tío del niño rey le pide que guarde el secreto, el galeno le exige dinero a cambio bajo la amenaza de mostrarla y desvelar su plan. Así, le dice que ambos son cómplices y le demanda más derechos para los hebreos que residían en España. El director de *El Porvenir* recalcó el “cuadro grandioso” que forma “ese cristiano incrédulo delante de ese judío creyente, esa alma de lodo en presencia de esa alma fanatizada, ese profundo desprecio en la boca del siervo y del proscripto, y ese ignominioso abatimiento en la frente del infante y del Señor”.

La otra escena es la I del acto V. Don Enrique intenta ganarse el favor de Alfonso, que goza de gran reputación entre los procuradores del Reino, antes de celebrarse las Cortes de Valladolid. Sin embargo, el procurador por Segovia, leal a doña María y al pueblo, no cede ante su chantaje, ni siquiera cuando le recuerda la muerte de su hijo a manos del infante Juan y le enseña el puñal de éste para incitarle a la venganza. Donoso Cortés resaltaba aquí la sagacidad con que el astuto cortesano lisonjea al sencillo procurador frente al carácter noble y honrado de su víctima, el cual desconcierta los planes de don Enrique.

Todavía queda por recoger algunas opiniones de los críticos sobre los caracteres principales de *Doña María de Molina* considerados individualmente. Por ejemplo,

Navarrete dijo en la *Gaceta* que el del infante de Aragón es inconsecuente, pues unas veces aparece caballeroso y honrado y otras muestra un alma depravada. Por el contrario, el colaborador de *El Patriota* consideraba que está bien pintado. Para Agustín Durán, el personaje inconsecuente es don Juan, mientras que Enrique está “maravillosamente pensado y realizado”. Antonio García Gutiérrez fue más allá y afirmó que, excepto la reina y don Enrique, todos los caracteres son “pálidos e inconsecuentes”, pero sobre todo el de don Juan. Por su parte, el redactor del *Semanario Pintoresco* valoraba positivamente todos los personajes, si bien no hacía un análisis detallado de ninguno. Por último, el periodista de *El Patriota* aseveró que los caracteres más bellos son la reina, don Diego y Alfonso, aunque juzgaba los de don Enrique y Tubal las creaciones más importantes, en el sentido de que exigían un gran genio dramático por parte del autor. De acuerdo con este crítico, Alfonso representa el elemento popular, la fuerza sostenida por la justicia, y demostrar que ésta es invencible es la finalidad política y moral del drama. El triunfo del pueblo significa el triunfo de la justicia –explicaba-, la victoria de la razón y de la virtud.

### **Virtudes y defectos del drama. El objeto moral**

Los críticos no se pusieron de acuerdo en la valoración de los caracteres de *Doña María de Molina*, pero sí coincidieron en ensalzar el interés del drama, su excelente versificación (calificada por lo general como “armoniosa”, fácil”, “robusta” y “correcta”) y su lenguaje “castizo” y conveniente a cada personaje (García Gutiérrez añadió “con sabor de antaño”, y Navarrete aseguró que su corrección y estilo eran dignos de Lope de Vega o Calderón). Bretón de los Herreros censuró, no obstante, que Roca de Togores hubiera interpolado los diálogos con prosa, aunque ésta también fuera buena. Comentaba que esto era una imitación de algunos de nuestros dramaturgos (no de autores extranjeros), sin aportar nombres, y que el público tampoco lo aprobaba.

Este escritor también apuntó que la moral de la pieza es “purísima”, concepto que desarrolló el periodista del *Semanario Pintoresco Español*, quien subrayó que el crimen está retratado sin exageración y con discreción, y que en la trama sale triunfante la virtud, idea que incidía en lo manifestado por el colaborador de *El Patriota* cuando se refería al personaje de Alfonso. En realidad, como puede deducirse de todo lo expuesto hasta ahora, el componente moral está presente no solo en el personaje del plebeyo, sino también en la nobleza de la reina y en el amor ideal de don Diego López de Haro, y aparece resaltado a través de los contrastes con caracteres ambiciosos y depravados. Por

lo tanto, este aspecto está latente en todas las críticas de *Doña María de Molina*, pero en especial en la de Donoso Cortés debido a sus particulares interpretaciones. Recordemos, por ejemplo, que elogiaba que Roca de Togores retrata la nobleza de doña María y no la depravación del siglo de su reinado, o que entendía el amor de don Diego López de Haro como una protesta del poeta ante “escandalosas orgías”.

Respecto a los defectos del drama, los críticos subrayaron la languidez de algunas escenas y el poco efecto y la frialdad de los finales del primer y segundo acto, todo lo cual achacaba Bretón de los Herreros a la falta de experiencia del autor, aunque también apuntaba que quizás se dejaba llevar por la moda francesa. Sea como fuere, él y sus compañeros consideraban que estas carencias se compensan con la existencia de otras escenas perfectamente escritas y con la maestría en el cierre de los demás actos.

Donoso Cortés estuvo acertado en la elección de las escenas que destacó en su folletín, pues también fueron comentadas por otros críticos o recogieron éstos algunos de sus versos, con la salvedad de que el director de *El Porvenir* utilizaba fragmentos muy extensos en comparación con sus compañeros, más concisos con las citas. Así, de la escena entre don Enrique y Tubal aludida arriba, el redactor de *El Patriota* seleccionó los siguientes versos para probar el profundo sentimiento de amor patrio que alberga el médico judío:

Y al que ofrece un reino entero  
A quien más le satisfaga,  
¿Pensáis, señor, que se paga,  
Con un poco de dinero?  
¿Acaso un leve montón  
De vil metal es bastante  
A quien ve su tribu errante  
Y proscrita su nación?

También coincidió el periodista de *El Patriota* con Donoso Cortés en mencionar la escena en que don Enrique enseña el puñal al plebeyo Alfonso. En este caso, el primero no reprodujo ningún verso, pero su compañero copió buena parte del diálogo entre ambos, por lo que me ceñiré en la cita a ese momento en concreto:

*D. Enrique.*  
¿Lo conoces?  
(*Mostrándosele.*)

*Alfonso.*

..... Nadie  
Ha de gozar cual yo goce,  
Cuando el brazo de la ley  
La infame garganta corte  
De tu dueño, de don Juan...

*D. Enrique.*  
Quizás su filo se embote.

*Alfonso.*  
¿Qué dices?

*D. Enrique.*  
Quizás el oro...  
¿Quieres vengarte? En la torre  
Donde está preso, esta llave  
Te dará entrada: y yo logre  
Tu amistad en recompensa.

*Alfonso.*  
Infame<sup>283</sup>, ¿qué me propones?  
[.....] Venganza, venganza.

*D. Enrique.*  
La ocasión es esta, corre:  
Véngate oh padre.

*Alfonso.*  
¡Ay de mí,  
Él no tiene hijos...!

Por último, Donoso Cortés comentó la escena I del acto III, dedicado al banquete que don Enrique celebra en su palacio con María de Molina como invitada. Dicho acto fue considerado por García Gutiérrez como el mejor del drama, y los versos que copiaré fueron tomados por Salas y Quiroga para ilustrar el anacronismo del comportamiento del plebeyo Alfonso ante los nobles y los próceres del reino. En el convite, el infante anima a la reina a beber de una copa de oro con el objetivo de envenenarla, pero doña María piensa en el valor de la alhaja y propone subastarla entre los presentes para reunir dinero para las arcas del Estado. Nadie propone un precio justo, por lo que la monarca se dispone a beber. En ese preciso instante, Alfonso se precipita desde la galería, donde el pueblo asiste al festín, y puja por la copa. Doña María se la otorga y le ofrece beber antes que ella, pero él lo rechaza por no ser caballero. Don Enrique y don Pedro reiteran

---

<sup>283</sup> En la crítica de Juan Donoso Cortés se lee “infame”, pero en la primera edición de *Doña María de Molina* pone “infante” (Roca de Togores, 1837: 129).



el ofrecimiento, pero el plebeyo responde:

Para humildes cortesanos  
Guardad ese cumplimiento;  
Que no quieren los villanos  
Ni el vino del sacramento  
Si viene de vuestras manos.

### **Pompa en la representación**

Examinado ya el drama de Mariano Roca de Togores, solo falta exponer la opinión de los críticos acerca del estreno de *Doña María de Molina* en el coliseo del Príncipe. La empresa de los teatros obtuvo el reconocimiento general de la crítica por el enorme esfuerzo realizado pese a su elevado déficit, afirmando los periódicos y las revistas que hacía tiempo que no se veía tanto lujo y esmero en las tablas madrileñas en cuanto a los trajes, las decoraciones (Antonio García Gutiérrez puntualizó que cinco de ellas eran nuevas)<sup>284</sup>, los muebles y el ornato escénico<sup>285</sup>. Además, Agustín Durán destacó la buena dirección escénica, el redactor del *Semanario Pintoresco Español* alabó el movimiento escénico (aspecto importante en una obra con tantos personajes y comparsas) y Navarrete llamó la atención sobre la iluminación: se modificó la del interior del coliseo y la fachada (en cuyo balcón central se colocó el retrato de Isabel II) estuvo “graciosamente” iluminada con vasos de colores transparentes<sup>286</sup>.

El nivel de la interpretación fue el único aspecto que suscitó opiniones dispares

---

<sup>284</sup> El colaborador de *El Patriota* estaba convencido de que en la decoración del primer acto se veía un toldo, aunque algunos asistentes a la función aseguraron que era una pintura. Los apuntes del inventario demuestran que en efecto existía un toldo (AVMS 4-67-2, pp. 25a y 46b).

<sup>285</sup> Así lo confirma el inventario, el cual recoge más anotaciones de *Doña María de Molina* que de cualquier otra obra representada entre las temporadas 1836-1837 y 1838-1839, tanto en el apartado de vestuario como en los de decoraciones, telones y guardarropía. Como ejemplo del coste del estreno, la empresa gastó un total de 2.579 reales tan solo en ropa y complementos, la mayor inversión en este ramo realizada en ese trienio, sin incluir los trajes más ostentosos que se lucieron (AVMS 4-67-2, pp. 2a y 2b).

<sup>286</sup> Estos cambios fueron propuestos por quien entonces era empresario de los teatros, Luis María Pastor. Con fecha del 13 de julio de 1837, Pastor informó por carta a los comisarios de que la antigua costumbre de iluminar interiormente los coliseos con bujías en los días de gala aumentaba el calor de una manera extraordinaria, producía un tufo incómodo, exponía a incendios y destruía el efecto de las decoraciones al no percibirse las bellezas de la perspectiva, aparte de que la cera derretida podía deteriorar los trajes de los espectadores de la platea. Explicaba que la empresa había preparado una función escogida, exornada de grande aparato escénico, con decoraciones nuevas y costosísimas y trajes de la época, pero que estos esfuerzos perderían gran parte del resultado al que se aspiraba si no se evitaba el inconveniente de la iluminación, porque las decoraciones perderían su brillo y el público se retraería de concurrir debido al calor. Por todo ello, Pastor pidió suplir la iluminación con otro medio extraordinario de adorno, aumentando el alumbrado del teatro en la parte que no perjudicase con arañas cuidadosamente colocadas y poniendo un adorno en la fachada del edificio. La Comisión y el Ayuntamiento aceptaron sus sugerencias, no solo para esta función sino también para los siguientes días de gala (AVMS 2-481-22).

entre los críticos. Así, mientras Manuel Bretón de los Herreros, Antonio García Gutiérrez y el periodista de *El Patriota* consideraron perfecta la ejecución, el colaborador del *Semanario Pintoresco* dijo simplemente que todos se habían esmerado, Navarrete comentó en la *Gaceta* que todos los actores estuvieron dignos de elogio salvo “pequeñas excepciones” y Durán apuntó que hubo “de todo, de bueno y de malo”.

Los intérpretes más halagados fueron Teresa Baus, Pedro González Mate, Carlos Latorre y José García Luna. En los dos primeros casos, no solo se destacó su trabajo sino también el acierto en la elección de sus trajes, de lo que se deduce que, pese a tratarse de un gran estreno, fueron los actores principales y no la empresa de los teatros quienes se encargaron de buscar y costear el vestuario más caro. En cuanto a García Luna, el folletinista de *El Patriota* lo elogió de forma entusiasta en su papel del odioso infante don Enrique, no solo por haber logrado “uno de sus más gloriosos triunfos escénicos”, sino también por su “corazón de artista” y por su generosidad, ya que aceptó interpretar un personaje que por categoría no le correspondía aun siendo consciente de que no se granjearía en absoluto las simpatías del público.

Como anécdota del estreno, Navarrete, Bretón de los Herreros y el crítico de *El Patriota* comentaron que, una vez caído el telón, el público no dejó de aplaudir y de pedir el nombre del autor del drama, y que cuando Latorre anunció que éste era Roca de Togores se redoblaron los aplausos.

### **Existencia de un teatro original**

Sin duda alguna, *Doña María de Molina* reunía todos los elementos para agradar a los espectadores, a saber: un argumento basado en nuestro pasado histórico nacional y en un marco social y político con el que podían sentirse identificados, un objeto moral y una enseñanza política, caracteres bien delineados, interés progresivo, cuidada versificación y lenguaje castizo. Estas bellezas fueron realzadas por la puesta en escena, con decorados nuevos y bien concebidos, vestuario propio de la época pintada por el autor, una interpretación cuanto menos correcta en conjunto y con un buen papel de los actores principales, y con el aliciente añadido del cambio de iluminación. En definitiva, el estreno de este drama fue todo un acierto de la empresa de los teatros, en contraste con el fracaso de *María Tudor*, obra que simboliza valores contrarios a aquella debido a la falta de verdad histórica por el retrato distorsionado de la protagonista y a la inmoralidad de su asunto.

De todos los méritos de la pieza de Mariano Roca de Togores, el que más atrajo

a los críticos fue su carácter histórico. Jacinto de Salas y Quiroga negó esta cualidad, pues creía que la idealización del personaje del plebeyo Alfonso llevaba al autor a cometer anacronismos que traicionaban el espíritu del siglo en que se sitúa la acción. Sus compañeros no fueron tan exigentes como para juzgar que esos anacronismos anularan el valor histórico de la composición, sino que ponderaron el argumento en su conjunto y su efecto dramático, para utilizar la misma expresión que el folletinista de *El Patriota*. De hecho, tanto Agustín Durán en el *Observatorio Pintoresco* como el redactor del *Semanario Pintoresco Español* se basaron en ese rasgo del drama para catalogarlo como romántico. Es más, lo consideraron la culminación del drama español verdaderamente nacional, pues aborda un episodio de nuestra historia con una utilidad moral y política. Por fin se había logrado aquello que el propio Durán reclamaba en su *Discurso* de 1828: un teatro original, ajeno a los preceptos de la literatura francesa y que reflejaba la idiosincrasia española. Este es el verdadero mérito de *Doña María de Molina* en un momento en que nuestra escena luchaba por recuperar su esplendor.

Como ya hemos apuntado, Juan Donoso Cortés no trató estas cuestiones, lo que no resta interés a su artículo. Al contrario, el director de *El Porvenir* aportó dos ideas que merecieron la réplica de colaboradores de otras publicaciones y que no habían sido mencionadas por Navarrete en la *Gaceta* ni por Manuel Bretón de los Herreros en *La España*. Por un lado, fue el primero en llamar la atención sobre el anacronismo de la libertad, lo que llevó a Salas y Quiroga a aludir a su compañero en su artículo. Por otro, su reflexión sobre la ausencia de la mujer en el carácter de la reina suscitó la respuesta del folletinista de *El Patriota*. Además, fue el único crítico que comentó ampliamente el argumento del drama, si bien es cierto que basó la mayor parte de su extenso artículo en esto y que, sin embargo, no manifestó ninguna idea de sus teorías literarias. Esto causa que su artículo pierda relevancia frente al de otros compañeros, sobre todo visto desde la perspectiva actual.

### 2.3. CRÍTICAS DE LOS COLABORADORES

Además de estos dos artículos redactados por Juan Donoso Cortés y de los folletines publicados en la sección “Museo Crítico Semanal”, los cuales comentaré más adelante, *El Porvenir* publicó otros cinco textos sobre estrenos teatrales y sesiones del Liceo Artístico y Literario. En concreto, Dionisio Alcalá Galiano escribió sobre *El paje*; Luis José Sartorius examinó *La corte del Buen Retiro* en una crítica, y expuso las bases

de la institución creada por José Fernández de la Vega; en la cuarta, Abenamar revisó el estreno de *Fray Luis de León*, y A. M. realizó la crónica de una sesión del Liceo y constató su traslado a la calle del León; en la última, Abenamar se refirió a los estrenos de las comedias *La cruz de oro* y *Padre e hijo*. En el caso de los dos primeros dramas, expondremos también las opiniones de los redactores de otros periódicos, debido a la expectación que suscitaron sus estrenos por el renombre de sus autores.

En su análisis sobre *El paje*, Alcalá Galiano se centró en cuestiones generales más que en el propio drama, pero sí alabó el talento de Antonio García Gutiérrez y manifestó que los defectos de la pieza eran de escuela. En este sentido, el redactor se posicionó en contra del Romanticismo; afirmaba que no estaba “cegado por pasión alguna personal”, pero consideraba que los románticos iban errados tanto en la forma como en la tendencia. Por su parte, Sartorius hizo un meticuloso comentario sobre *La corte del Buen Retiro*, de Patricio de la Escosura, que calificó como “drama verdaderamente nacional” y del que solo censuró algunas situaciones que creía inmorales. En el caso de *Fray Luis de León*, Abenamar felicitó a José de Castro y Orozco por su ópera prima, de la que únicamente reprobó el último acto. Además, no se manifestaba a favor ni del Romanticismo ni del Clasicismo; exigía solamente que los autores no faltaran el respeto a las costumbres. Por otro lado, ironizó con la mala calidad de las dos comedias, si bien alabó la traducción y la ejecución de *Padre e hijo*.

### 2.3.1. EL PAJE: DIONISIO ALCALÁ GALIANO Y EL ROMANTICISMO

Un año después de su inmenso triunfo con *El trovador*, estrenado en el teatro del Príncipe el 1 de marzo de 1836, Antonio García Gutiérrez volvía al mismo escenario con un drama en cuatro jornadas en prosa y verso: *El paje*<sup>287</sup>, cuya primera representación tuvo lugar el 22 de mayo de 1837, a partir de las ocho y media de la noche, con la actriz Matilde Díez en el papel del niño paje, llamado Ferrando<sup>288</sup>. El autor logró de nuevo el favor del público, que, al igual que ocurriera con su ópera

---

<sup>287</sup> La primera edición, realizada en Madrid por Sancha, se publicó antes del estreno (Ribao Pereira, 1999: 124). Para este comentario, he consultado la edición moderna de Carmen Iranzo (1992).

<sup>288</sup> Los otros papeles principales fueron interpretados por Teresa Baus (doña Blanca), Carlos Latorre (don Rodrigo de Vargas) y Pedro López (don Martín de Sandoval, conde de Niebla). De acuerdo con Ribao Pereira (1999: 124), completaron el reparto del drama las señoras Palma (Leonor), Castillo (tía Mónica), Lapuerta y Casanova (doncellas de doña Blanca), y los señores Ucelay (Bermudo), Sobrado (Nuño), Ramírez (Pero-Gómez), Castañón (Beltrán), Pérez (Garcés), Cobos (Ortiz), Bagá (Farfán), Fabiani (Antúnez) y Silvestri (Fortún). Hubo un intermedio de baile nacional y se cerró la función con un sainete (*Diario de Madrid*, número 783, corregido a mano e indicado 797, lunes 22 de mayo de 1837).

prima, pidió su nombre tras caer el telón. Sin embargo, la prensa consideró que este éxito no era tan merecido como el anterior, pues censuró la inmoralidad del argumento de la pieza pese a reconocer la belleza de la versificación. *El paje* se volvió a poner en escena del 23 al 26 de mayo en el coliseo del Príncipe y los días 10 y 11 de junio en el de la Cruz, pero no se recuperó para las temporadas siguientes (Barba Dávalos, 2013: Anexo I, 129, 130, 374, 390).

La primera crítica sobre la obra apareció en *El Porvenir* a los dos días de su estreno, firmada por Dionisio Alcalá Galiano. El 25 de mayo se publicaron las de *El Patriota* y las de *El Español*, ambas anónimas<sup>289</sup>. Al día siguiente salió el artículo de la *Gaceta de Madrid*, también sin firmar. Ya el 28 de mayo, se difundió un texto de Ramón de Mesonero Romanos (M.) en el *Semanario Pintoresco Español* y una breve reseña anónima en el *No me Olvides*, la cual citaré al final de este comentario a modo de conclusión. Expondré primero las reflexiones generales que el drama inspiró a Alcalá Galiano hijo, porque son interesantes para conocer su valoración de la escuela romántica pero se alejan del contenido del resto de las críticas; a continuación, relacionaré sus opiniones en particular sobre el estreno, que en realidad apenas ocupan unas líneas, con las manifestadas por sus compañeros<sup>290</sup>.

### **Las reflexiones de Dionisio Alcalá Galiano en *El Porvenir***

Cronológicamente, la representación de *El paje* fue la primera ocasión que los redactores de *El Porvenir* tuvieron para reflexionar sobre la senda trazada hasta entonces por los autores dramáticos románticos, ya que Juan Donoso Cortés no analizó *María Tudor* desde la perspectiva teatral. Dionisio Alcalá Galiano, en un estilo y con unos argumentos que se asemejan en muchas líneas a los utilizados por el director del diario en su editorial sobre la pieza de Víctor Hugo, afirmaba que “nuestra escuela

---

<sup>289</sup> Inexplicablemente, los folletinistas de los dos periódicos llamaban al autor José. Su nombre completo era Antonio María de los Dolores García Gutiérrez.

<sup>290</sup> El *Eco del Comercio* no publicó crítica sobre *El paje*, pero aprovechó la de *El Porvenir* para polemizar con este diario. El 26 de mayo, en un suelto, dijo irónicamente que si pudiera cribarse el artículo de teatros de Dionisio Alcalá Galiano, no quedaría grano para cargar una hormiga. “¡Oh qué cabezas las de la escuela de la *soberana inteligencia*! Siempre los mismos tan profundos en literatura como en política: tan capaces de dirigir el Parnaso como la nave del estado. Y ¡que estemos hechos unos miserables, teniendo en nuestra casa tanta dicha!”, se burlaban los redactores. El periódico de Juan Donoso Cortés respondió que al *Eco* le disgustaba todo lo que olía a profundidad e ideas, a lo aquel replicó, en otro suelto más extenso, que lo que le disgustaba era “*la pedantería erigida en sistema, el lenguaje hinchado y gongorino, la afectación, esa jerigonza ininteligible, que ni es español ni francés*”. En resumen, defendía el *Eco* que cuando se escribía para instruir a la nación, las ideas debían expresarse en lenguaje claro, castizo y acomodado al asunto que se trataba.

dramática se afana hoy día por resucitar” y destacaba la complicada misión del poeta en ese momento de transición en la literatura pero también en la política y en la sociedad, puesto que para él estas tres cuestiones estaban íntimamente relacionadas.

El escritor no podía seguir más norma que su inspiración, ya que no existía principio alguno que le valiera de guía, continuaba el folletinista. A su entender, el público no servía como tal, porque percibía el mérito literario de una composición en relación a otras; ante ideas y formas nuevas, su juicio podía ser equivocado o contrario a las expectativas del autor. Correspondía al crítico, por lo tanto, “elevar su inteligencia a la altura del poeta” y decidir si aquellas eran las ideas que debían dirigir a la sociedad hacia sus nuevas doctrinas<sup>291</sup>. Un papel que Alcalá Galiano admitía difícil, pues el crítico no esperaba la gloria en recompensa a sus trabajos; al contrario, lo más que lograba era hacerse enemigos. No obstante, aceptaba el reto porque tenía “fe en el destino futuro de la poesía” y creía necesario examinar su forma y descubrir su tendencia, como parte que era aquella de la cuestión social<sup>292</sup>.

En definitiva, Dionisio Alcalá Galiano se proponía estudiar si la nueva escuela había acertado al elegir sus formas y su objeto y si, por ende, era adecuada para desempeñar esa misión gloriosa que pertenece al poeta “cuando comprende las necesidades y deseos de una generación entera y los proclama en su lengua de fuego”. Su “dolorosa” respuesta fue que la escuela romántica iba errada, dictamen que fundaba en el examen de tres aspectos: la delineación de caracteres, la pintura fiel de la sociedad –en el caso de la forma- y el recurso a las ideas inmorales –en cuanto a la tendencia-.

Respecto a los caracteres, comentaba que cuando el poeta llega a la perfección por este camino lucha con la divinidad porque él también es creador<sup>293</sup>. Explicaba que

---

<sup>291</sup> Casi al final de su folletín, para justificar el haberse apartado del objeto de su artículo, Alcalá Galiano comentaba que la labor del crítico no era presentar en un extracto desfigurado la acción de un drama, puesto que esto resultaba inútil a quien no lo había visto, sino “escribir para pintar sus sensaciones, para analizarlas y dirigir las sensaciones de la multitud”, desempeñando así una “magistratura social”.

<sup>292</sup> “Pero para mí, mientras no cambie la naturaleza humana, mientras las ilusiones hermoseen y las pasiones devoren nuestra existencia, mientras experimentemos este ansia de gozar, y esta facilidad de padecer que son causa común de nuestros breves placeres y nuestras penas, mientras fermenta el espíritu bajo nuestro frágil cuerpo como la lava del volcán que aún no ha reventado, mientras el hombre en fin no se degrade hasta el nivel de una planta o de una piedra, habrá poesía porque existe su origen y no puede desaparecer el efecto”. Curiosamente, estas palabras del crítico de *El Porvenir* recuerdan a las que muchos años después recogió Gustavo Adolfo Bécquer en su rima IV.

<sup>293</sup> Añadía Dionisio Alcalá Galiano que el poeta “también arranca del vacío una idea y la encarna en un hecho dando como dice el ingenio más creador que han conocido los hombres *Unto airy nothings / A local habitation and a name*”, aludiendo de esta forma a los versos de William Shakespeare en *Sueño de una noche de verano*, los cuales él mismo tradujo a pie de página como “A nadas aéreas / Un sitio de habitación y un nombre”.

algunos escritores han concebido personajes cuyos caracteres nos quedan revestidos de una individualidad que nos interesa tanto como si fueran personas reales; el público los conoce, los quiere y les dota incluso de un físico. Ponía como ejemplo de estos personajes “eternos” y “comprensibles” a Segismundo, de *La vida es sueño*, de Calderón, y a Falstaff, que aparece en *Enrique IV*, *Enrique V* y *Las alegres comadres de Windsor*, de Shakespeare. Aseguraba el crítico que los poetas modernos despreciaban esta forma, pero sin embargo era a la que tenían que dedicar sus conatos, por imposible que pareciera lograrlo.

Cuando el literato excita el interés del público a través de la observación y la pintura de la sociedad en sus grandes masas, ya no existen para él los individuos sino las clases. “No hay *Lady Macbeth*, pero hay ambiciosos; no hay un *Shylock*, pero sí un *Harpagon*”, proseguía Alcalá Galiano, tomando de nuevo como referente a Shakespeare –ahora con *Macbeth* y *El mercader de Venecia*- y también a Molière con el protagonista de *El avaro*. Decía el periodista de *El Porvenir* que a este grupo pertenecen la mayoría de los personajes del teatro antiguo español, y que este era el modelo que debían proponerse quienes no se juzgasen con fuerzas para acometer la idealización.

Sin embargo, desde su punto de vista, la nueva escuela quería alcanzar la fama por un camino más fácil: “Agarrar una pasión, desfigurar sus formas verdaderas a fuerza de procurar estirarlas, enlazar con esto tres o cuatro situaciones horribles cuanto exageradas”. Alcalá Galiano rechazaba esta receta, convencido de que nada de lo que sale de la naturaleza puede perdurar, tal y como expresó Nicolás Boileau, “que a pesar de ser clásico no es tan despreciable como se imaginan muchos literatos *románticos* improvisados”: *Rien n’est beau que le vrai; le vrai seul est aimable*<sup>294</sup>. Un principio que el articulista creía olvidado por la escuela romántica de Francia, “nación extraordinaria” en la que todo se hacía “por violentar reacciones”. Lo peor –aseveraba- era que el contagio había pasado a España, donde nunca se había tratado de tener una “literatura espontánea”; los jóvenes poetas españoles se habían hecho intérpretes de las “ideas inmorales y disolventes”, algo que iba en contra de su propia fama:

Porque el poeta no es verdaderamente grande, verdaderamente eterno, sino cuando organiza y defiende en vez de destruir; el poeta que ataca a la sociedad comete un error y un crimen: un error porque la sociedad es más fuerte, y al cabo saldrá

---

<sup>294</sup> “Nada es bello sino lo verdadero; solo lo verdadero es amable”.

vencido en la lucha, y la sociedad se vengará entregándole al olvido; un crimen, porque atacando la sociedad se ataca el bienestar de todos sus individuos. Y luego ¿con qué pretexto se cubren esos espíritus extraviados? ¿La necesidad de aprovechar la poesía de las pasiones? Pues qué, ¿ignoran que las pasiones en cuanto tienen de sublime y poético son hijas de la sociedad, y que desapareciendo éstas, se degradarían aquellas a la par del instinto de los brutos? La poesía está en el amor, no en el adulterio, en la tentación, no en el crimen; en la lucha del bien y del mal que agita siempre a los hombres y las naciones, pero no en el triunfo del espíritu impuro. (*EPO*, 24-5-1837)

### **Crimen no motivado y ausencia de objeto moral**

De estas consideraciones generales de Dionisio Alcalá Galiano, se deducen dos opiniones particulares sobre *El paje*: la primera, que no le convencía en absoluto la manera en que Antonio García Gutiérrez había presentado los caracteres de la obra; la segunda, que el autor había recurrido a esa inmoralidad que él censuraba. En su folletín, el crítico no se refería en concreto a los personajes, pero sí aludía al aspecto moral en la conclusión:

Drama de situaciones forzadas, se le recibió con bastante frialdad: drama inmoral, ha horrorizado a muchos espectadores. ¿Querrá esto decir que es un mal drama? Ni por pienso. Si al autor le importa la opinión de un juez más bien severo y que no está cegado por pasión alguna personal, le diré que para mí su última producción le coloca en una altura intelectual mucho más elevada que el *Trovador*. Los defectos son de la escuela, pero en el drama hay bellos versos, y lo que es más, versos llenos de poesía, de fuego, de pasión, versos abrasadores de amor. Cuando en los dos primeros actos pinta el amor puro de un niño, el autor del drama es un poeta. (*EPO*, 24-5-1837)

Los colegas de Alcalá Galiano se mostraron de acuerdo con esta valoración, salvo en la recepción por parte del público (también compartieron su parecer sobre la representación, como veremos más adelante). Para entender en qué residía esa inmoralidad que todos vieron en *El paje*, reproduzco el relato del argumento que hizo Mesonero Romanos:

Doña Blanca, esposa de D. Martín de Sandoval, conde de Niebla, y ligada por antiguos e impuros amores con D. Rodrigo de Vargas, de quien tuvo un hijo antes de su matrimonio con el conde, vuelve a ver a su amante después de muchos años de ausencia, y cediendo harto prontamente a las apasionadas persecuciones de este,



no se contenta con menos que con hacer matar a su marido. Pero aún hay más; para este objeto se vale de un paje niño, Ferrando, el cual, enamorado tiernamente de la condesa, se presta a esta maldad en la confianza que ella le ha de corresponder su amor. Y por cuanto, y para llevar hasta el extremo el horror de la situación, este pajecillo enamorado ardientemente de la condesa, asesino de su esposo, y rival de D. Rodrigo, es el propio hijo de este y de Blanca, a quien ni uno ni otro conocían ya. Pero la condesa huye con su verdadero y antiguo amante, dejando así burlada la criminal esperanza del paje; mas cuando celebra las bodas con aquel, este se presenta a ejecutar su venganza, y para manifestar a la condesa su resolución de quitarla la vida, empieza por envenenarse a sí propio, en cuyo estado se descubren los lazos naturales que le ligan con D. Blanca y D. Rodrigo, y muere en los brazos de ambos esposos, sus padres. (*SPE*, 28-5-1837)

El redactor de *El Patriota*, que realizó un resumen de la trama en un tono más jocoso<sup>295</sup>, subrayó que hasta entonces se habían visto en el teatro toda especie de crímenes, pero nunca un “crimen absolutamente inútil”, cometido por mero placer. Pensaba que si el autor necesitaba la muerte de don Martín para preparar las segundas nupcias de Blanca, podría haberle hecho morir de una manera más natural y evitar así que el espectador presenciara una escena “verdaderamente repugnante”, la cual creía que se salvaba únicamente por la versificación.

También el colaborador de *El Español* resaltó la inutilidad y la falta de motivación del crimen instigado por Blanca y cometido por el paje, hasta el punto de que no comprendía cómo “un joven dotado de tan felices disposiciones como el Sr. Gutiérrez ha podido incurrir en una falta tan grosera”. Se preguntaba si el escritor pretendía que no recayera toda la odiosidad del delito sobre el niño, pero en ese caso – proseguía- no se dio cuenta de que destruía todas las buenas prendas que había pintado en la condesa.

En la misma línea se manifestó el periodista de la *Gaceta*, que planteaba cómo puede la que un instante antes es virtuosa conservar su tranquilidad al oír el gemido postrero de su marido. Además, cuestionó la necesidad de matar a don Martín para que Blanca pueda abandonarle por su amante, en especial si el asesinato lo comete un niño inocente. Para él, no existe ningún objeto moral ni filosófico en *El paje*, tan solo el

---

<sup>295</sup> Este folletinista escribió frases como “Don Martín de Sandoval, conde de Niebla, tiene un pajecito que es una alhaja”, “Va el pajecillo y le asesina”, “Este pajecito vale más que pesa”, “Luego asciende a asesino y acaba en fin por suicida”, “Él comete medio crimen, ella otro medio y entre ambos medios forman un crimen entero”.

deseo del autor de pintar en su pieza la influencia que el amor y la pasión ejercen incluso en la más tierna juventud.

En este sentido, el crítico de la *Gaceta* destacó que en la mayor parte de los dramas del teatro romántico francés brilla un pensamiento moral o filosófico. Explicaba que Víctor Hugo, Dumas, Delavigne y Soulié habían concebido “una idea buena o mala” –lo que rehusaba debatir- y la habían desarrollado en sus obras con mayor o menor acierto. Este ejemplo no se había imitado en el teatro español, pues se habían hecho dramas “de imaginación” o “de sentimiento” pero no se había cuidado la filosofía. En su opinión, *El trovador* y *Los amantes de Teruel* formaban parte de este grupo, al igual que *El paje*<sup>296</sup>. La idea de García Gutiérrez, por lo tanto, no era original, si bien el articulista perdonaba esta debilidad por la destreza con la que está desenvuelta y por las bellezas que la adornan.

Por su parte, Mesonero Romanos apuntó que los personajes son “voluntariamente criminales” y, como su compañero de la *Gaceta*, reflexionó sobre la moral en la escena francesa y aludió a las teorías de Dumas. En su artículo, el escritor censuró el “abuso criminal” que los autores de dramas, en especial los franceses, hacían del don del genio, el cual decía que se recibía directamente de la mano del Omnipresente. Comentaba que este carácter inmoral no era imprescindible para el desahogo de “ciertas reglas eruditas con que la autoridad de los antiguos quiso entabrar el libre vuelo de la fantasía”, en referencia a las unidades aristotélicas de acción, tiempo y lugar. Por ello, animaba a los jóvenes a dar libre rienda a su imaginación sin abandonar “la filosofía de la virtud”. Incidía a continuación en esta idea, introduciendo el concepto del teatro como medio de enseñanza:

La circunstancia de envolver en un drama un pensamiento moral, una idea madre a la cual vengan a subordinarse todos los adornos del ingenio, es tan indispensable, que sin ello renunciaría la escena a su primera y principal misión, que es la de instruir y aleccionar al pueblo. Y cuenta, que no somos nosotros los que lo decimos, ni son ideas de los tiempos en que sin contradicción se miraba a la escena como la escuela de las costumbres. Ábranse si se quiere las obras de *Alejandro Dumas*, y se verá cómo este célebre dramático piensa en este punto. (*SPE*, 28-5-1837)

---

<sup>296</sup> Obsérvese la semejanza de estos argumentos con los expresados por el redactor anónimo que firmó el artículo sobre *Doña María de Molina* en el *Semanario Pintoresco Español*, lo que lleva a pensar que podría tratarse del mismo crítico.

Citaba aquí Mesonero Romanos un amplio párrafo del dramaturgo galo<sup>297</sup>, para concluir que no comprendía qué pensamiento moral falso o verdadero había querido consignar García Gutiérrez en *El paje*. Así, opinaba que el autor más bien se había limitado a tejer una fábula que le ofrecía situaciones de efecto y el cuadro de una sociedad “que afortunadamente tiene más de horriblemente fantástica que de real y verdadera”. Disentía en esto del folletinista de *El Español*, quien no negaba que el personaje del paje fuera posible y aun verdadero, pero reprobaba que el talento lo presentara en el teatro y, “si el talento cometía este error”, no quería que simpatizara con él un público ilustrado y que respetaba la moral pública.

### Los caracteres, modelos de “depravación ideal”

El redactor de *El Español* subrayó, no obstante, que la creación del paje no era nueva. Aclaraba que en el drama de Goethe titulado *Goetz de Berlichingen* existe un escudero llamado *Franz* que inspiró a Dumas su Yaqoub de *Carlos VII*, del que juzgaba que hay mucho, si no en el carácter, al menos sí en la circunstancia en que García Gutiérrez coloca a su héroe. Añadía que tanto el escritor alemán como el francés imitaron con más o menos acierto la situación de Egisto impelido al crimen por Clitemnestra, si bien por motivos diferentes.

En el caso de *El paje*, el colaborador de *El Español* estaba convencido de que la obra tiene “un defecto radical en su esencia”: la corta edad del protagonista, “a quien a boca llena llaman todos *niño* con cansada repetición, y que no se desdeña de darse a sí mismo este título”. Repetía que no es materialmente imposible que un niño tenga vicios y cometa crímenes, pero destacaba que el escepticismo y la ironía con las que habla

---

<sup>297</sup> “Nunca estará de más repetir que cuantos se han dedicado a meditar sobre las necesidades de la sociedad, a los cuales deben corresponder siempre las tentativas del arte, opinan hoy, más que nunca, que el teatro es un lugar de enseñanza. El drama debe dar a la muchedumbre una filosofía, a las ideas una fórmula, a la poesía músculos, sangre y vida, a los que piensan una explicación desinteresada, a las almas sedientas un refrigerio, a las llagas secretas un bálsamo, a cada cual un consejo, a todos una ley. Y no es menester decir que las condiciones del arte deben ser atendidas antes de todo, y satisfechas por entero. La curiosidad, el interés, la distracción, la risa, las lágrimas, la observación perpetua de cuanto pertenece a la naturaleza, la envuelta maravillosa del estilo, todo esto debe tenerlo el drama, sin lo que no sería drama: mas para ser completo, es menester que aspire decididamente a agradar, así como aspira decididamente a instruir. *Dejémonos embelesar por el drama; pero que lleve dentro de sí alguna lección que sea fácil percibir* siempre que se quiera disecar esta bella cosa viva, tan hechicera, tan poética, tan apasionada, tan magníficamente vestida de tisú de seda y de terciopelo. Dentro del drama más bello debe haber siempre una idea severa, lo mismo que dentro de la mujer más hermosa hay un esqueleto”. El director del *Semanario Pintoresco Español* añadió a este fragmento otras líneas de Dumas: “En cualquier ocasión que sea necesario manifestar a todos en sus más pequeños incidentes una idea útil, una idea social, una idea humana, pondré el teatro encima de ella como un vidrio de aumento”.

Ferrando son no solo inoportunas sino también imposibles en la edad infantil, sobre todo –puntualizaba- si se considera que aquella precoz inmoralidad tiene por testigo a la España del siglo XIV<sup>298</sup>.

En definitiva, creía el crítico que el paje es “un dechado de depravación ideal” y que Blanca de Sandoval está en el mismo caso o incluso es más odiosa que él, porque conoce la virtud pero la muerte de su marido no le inspira ningún remordimiento. En este sentido, recalca las palabras que la condesa pronuncia cuando hace asesinar a su esposo y huye con su amante: “¡*Don Martín, dormid en paz!*”, y explicaba que si García Gutiérrez se hubiese propuesto presentar el tipo de la perversidad posible o hacer de Blanca un monstruo, esta mujer sería consecuente consigo misma; pero, al poner el autor a veces en su boca sentimientos virtuosos para hacerla interesante, termina convirtiéndola en despreciable<sup>299</sup>. El periodista rechazaba también que, siendo madre, a la condesa no le aterre la idea de utilizar a un niño de quince años para cometer el crimen, por lo que censuraba que algunas personas hubieran aplaudido la escena en que ella pone en sus manos el puñal (la VIII de la jornada III), la cual le recordó involuntariamente la exclamación de Shakespeare: “*Horror! Horror! Horror!*”<sup>300</sup>.

En líneas generales, el redactor de la *Gaceta* coincidió con su colega de *El Español*. Así, afirmó que el carácter de Ferrando es imposible e ideal. “Un niño, porque no es otra cosa, vehemente como hombre, inocente como niño, amando con delirio y sintiendo en aquella edad una pasión ardiente que le hace capaz de todo, de las mayores

---

<sup>298</sup> En efecto, el autor aclaró que la acción empieza a 20 de marzo de 1369 (García Gutiérrez, 1992: 39). Ruiz Silva (1985: 157) comenta que, leída a continuación de *El paje*, *Magdalena* no es en absoluto una obra más inmoral, por lo que le resulta curioso que la junta de censura permitiese la primera y no la segunda. Cree que pudo influir en la decisión que en *El paje* “quedaban muy lejanas aquellas terribles pasiones”, mientras que *Magdalena* era un drama “contemporáneo y por tanto más peligroso”.

<sup>299</sup> Arranz Lago (2007: 44-45) define a doña Blanca como la “*femme fatale* de nuestra literatura”, aparte de apuntar que su nombre es “irónico” y “ajeno a la sensual actitud que denota el personaje”. Por su parte, Guardiola Tey (1993: 15-16) define este carácter como “híbrido”, ya que existe en él una “mezcla de virtud y vicio”. De hecho, dice que “quizás” es “la protagonista femenina más depravada y perversa” entre todas las de García Gutiérrez. Sin embargo, estima que esta mujer aparece en *El paje* “como un ser a quien salva su instinto maternal”. Esta investigadora ha estudiado en detalle diferentes facetas de este personaje: madre (pp. 55-56), esposa y amante (p. 69), virtud (p. 116) y sentimiento religioso (pp. 143, 151-152). Más positiva es la visión que Ruiz Silva (1985: 154) tiene del carácter de la condesa, que juzga “contradictorio, complejo y muy teatral”, así como una “mezcla de heroína y antiheroína”. Respecto al paje, la crítica moderna ha reinterpretado por completo a este personaje. Así, Ruiz Silva (1985: 154) piensa que Ferrando “alcanza momentos de acertado patetismo en la contradicción de sentimientos que le suscita la conducta de su madre”, mientras que Iranzo (1992: 27) va más allá y asevera que “el autor acumula tantas desventuras en un ser inocente y tan joven que sus errores le hacen digno de lástima y piedad, puesto que la bajeza y falta de escrúpulos de sus propios padres han labrado su infortunio”. Esta afirmación le lleva a encontrar en el drama un sentido moral, al contrario de lo que ocurrió tras su estreno, pues cree que García Gutiérrez condena el mal que se hace al prójimo por satisfacer los propios deseos.

<sup>300</sup> Alusión a las palabras de Macduff en la escena III del acto II de *Macbeth*.

virtudes como de los más atroces crímenes, es una creación imaginaria, no una copia de la naturaleza, una invención exagerada del poeta”, insistía el colaborador, que juzgaba el carácter de doña Blanca igualmente falso. Desde su punto de vista, en el primer y segundo acto se la muestra como el tipo de la mujer, pero en el tercero es “más fríamente malvada que Lucrecia Borgia”<sup>301</sup> (recordaba también su “¡Dormid en paz!”); el colmo de esta perversidad de la condesa es perder a un joven inocente que la ama con una falsa promesa de cariño.

Por último, Mesonero Romanos añadió a su argumentación sobre la moralidad que no reprendería a García Gutiérrez por haberse alejado del verdadero objeto de la escena si el escritor hubiera contrastado su sombrío cuadro con la oposición de caracteres interesantes y con la expresión de nobles sentimientos, como lo había hecho en *El trovador*, pero, a su entender, todos los personajes son igualmente odiosos. Se preguntaba el director del *Semanario Pintoresco Español* en cuál de ellos podía reposar el interés amoroso del auditorio, con quién se identificaría éste, y si no desearía más bien el público a la caída del telón “verlos confundidos a todos por un rayo del cielo vengador”.

### **Versificación y lenguaje: comparación con Calderón, Moreto y Shakespeare**

Situaciones poco naturales, asesinato no justificado, caracteres amorales, inconsecuentes e imposibles... Los críticos convinieron en señalar estos defectos en *El paje*, pero también en destacar la versificación y el lenguaje como las principales virtudes del drama, al igual que hizo Dionisio Alcalá Galiano en el primer artículo publicado tras el estreno.

---

<sup>301</sup> Ruiz Silva (1985: 153) subraya que también en el drama de Hugo, representado por primera vez en Madrid el 18 de julio de 1835 (Caldera, 2002b: 246), hallamos una relación incestuosa entre la protagonista y su hijo, que ignora quién es su madre. Además, destaca que el desenlace de *Lucrecia Borgia*, “con veneno y puñal”, es el mismo que en *El paje*. No obstante, este investigador explica que la obra de García Gutiérrez está influida principalmente por *La tour de Nesle*, de Dumas, que él mismo tradujo con el título *Margarita de Borgoña* y cuyo estreno en la capital aconteció el 1 de octubre de 1836 (Ribao Pereira, 2014: 98; *Diario de Madrid*, número 548). En esta pieza, dos hermanos se enamoran de su madre, quien será la causa de la muerte de ambos al desconocer su origen. Adams (1922: 103-116) fue el primero en descubrir el influjo de *La tour de Nesle* en *El paje*, el cual también señala Iranzo (1992: 26-27), matizando que el autor se inspiró en concreto en la escena IV del acto III. Por su parte, Ribao Pereira (2014: 97, 104) considera el drama de García Gutiérrez como uno de los “hitos hugolianos” de la temporada 1837-1838 y comenta que la puesta en escena potenció “los ecos” del drama de Dumas, aunque opina que la influencia francesa en *El paje* es formal y no sustancial. Curiosamente, en las críticas inmediatas a su estreno no se aludió a *La tour de Nesle* ni se habló abiertamente del incesto. Arranz Lago, en su artículo “El erotismo y lo grotesco en el teatro romántico español: cojos, pajes y encogidos” (2007), pone de relieve el sutil discurso erótico presente en *El paje* y asegura que “lo grotesco aparece cuando el erotismo implícito estalla en el horror” (p. 48).

Así, el redactor de *El Patriota* aseguró que en la obra de Antonio García Gutiérrez hay dos cosas superiores a todo elogio: la pureza del lenguaje y la versificación, y que el dramaturgo superaba en estos aspectos a todos los poetas modernos y a muchos de los antiguos. Asimismo, opinaba que *El paje* es “un dechado de elocución” y que existen en él algunas escenas muy bellas. Para su gusto, el primer acto está perfectamente escrito y tiene interés; el segundo le recordaba a “la animada contextura de las comedias de Calderón” y le reconocía el mérito de acabar dejando suspenso el interés, que hasta entonces –apuntaba– va siempre en aumento; en los dos últimos actos le parecía al folletinista que “no hay más que buenos versos”.

Por su parte, el colaborador anónimo de *El Español* comparó a García Gutiérrez con Shakespeare, si bien se reveló más exigente que su compañero:

Descuella entre sus mejores versos la bellísima plegaria que en la penúltima escena del drama dirige Blanca de Sandoval a la Virgen cuando el niño paje, parodiando la terrible cólera de Otelo, la concede algunos instantes para reconciliarse con Dios<sup>302</sup>. Lástima es que aquel admirable trozo de poesía, acaso no muy propio de la situación, pero sin embargo admirable, se halle en una escena que, recordando la escena de Shakespeare que hemos citado, dista tanto de ella sin embargo, como dista el niño Ferrando del gigantesco moro de Venecia, como dista la infame Blanca de la inocente y angelical Desdémona! Cuando un autor adopta una situación presentada antes por otro, debe excederle, supliendo así con el sumo mérito la falta de original; por eso es muy prudente respetar las situaciones y los caracteres que han manejado ya los grandes maestros del arte, porque no es fácil dejarlos atrás y sí muy probable quedarse inferior a ellos. (*Eñ*, 25-5-1837)

El articulista comentaba a continuación que la versificación agradó tanto que hizo olvidar al público defectos que más de una vez había castigado con severidad y acaso sin tanto motivo. En los primeros párrafos de su crítica, ya había manifestado que no quería que se confundiese “la forma con la esencia de las cosas” ni que se atendiese más “al lenguaje en que están expresadas las ideas que a las ideas mismas”, porque los “bellísimos versos” de *El paje* en más de una escena son “el manto de púrpura y de oro

---

<sup>302</sup> Guardiola Tey (1993: 56) observa en esta escena un contraste entre la madre de Jesucristo y Blanca. “Esta última es la antítesis de aquella. Mientras la Virgen dio salud y ventura, Blanca envenenó con su amor. Blanca es pecadora. María venció al pecado con su virtud y consuela al que se le acerca. El personaje romántico produce desesperación, nunca alivia el dolor ajeno. La Virgen es madre de amor, Blanca es la madre impía. Es una nueva Eva, causante del dolor de la humanidad”, expone.

que cubre un cadáver corrompido”.

Dejando a un lado la cuestión de la inmoralidad de la pieza, como había hecho el periodista de *El Patriota*, el de la *Gaceta* resaltó “aquella versificación fácil, armoniosa, sentida, aquellos pensamientos nuevos y filosóficos, aquellas comparaciones delicadas”. Igual de entusiasta y conciso se mostró Mesonero Romanos, quien alabó “el mecanismo literario del drama, sus bien conducidas escenas; su animado diálogo, su elegante y rica versificación”. A su juicio, en este punto el autor de *El paje* era siempre el autor de *El trovador*, afirmando incluso que el habla de Calderón de la Barca y de Moreto tenía en García Gutiérrez un feliz continuador.

### **La representación. Recepción por parte del público**

Dionisio Alcalá Galiano, en su folletín de *El Porvenir*, calificó la ejecución de la obra como “buena”. De la actriz Teresa Baus, que interpretó a doña Blanca, dijo simplemente que “hizo cuanto de ella se podía esperar”. Sobre el actor Carlos Latorre, que desempeñó el papel de Rodrigo, confesó que en general no le gustaba su estilo, pero sin embargo observó en él “acciones y momentos de actor consumado” y destacó que abandonó durante la función su “monótona y pomposa declamación”. Respecto a Matilde Díez, protagonista de *El paje*<sup>303</sup>, le aconsejaba que no pusiera ese “tonillo llorón” que empezaba a usar, pues su voz era tan dulce que no necesitaba ningún esfuerzo para conmovér. El redactor se declaraba uno de los primeros apasionados de la actriz y se jactaba de haber contribuido a extender su “merecida fama”.

Para el colaborador de *El Patriota*, el drama estuvo “muy bien ejecutado”, hasta el punto de aseverar que fue “de lo mejor que suele verse en nuestros teatros”. En su opinión, la señora Díez estuvo “como siempre, llena de pasión y de talento dramático”, el señor Latorre interpretó su parte como “maestro consumado”, la señora Baus recibió muchos aplausos en el “odioso” papel de Blanca y el señor López desplegó “dignidad y energía” en el de don Martín de Sandoval. Además, mencionó el agrado que provocó al público un romance y un coro intercalados con la acción.

En cuanto a la recepción, este crítico comentó que los espectadores aplaudieron muchas escenas y pidieron que se presentara el autor, cuyo nombre fue seguido de “una

---

<sup>303</sup> Los críticos no dieron importancia a que una mujer hiciera un papel de adolescente masculino, lo que no era habitual en la época, de acuerdo con Ribao Pereira (1999: 125). Es más, esta investigadora (2014: 100) asegura que en ningún otro estreno de obras históricas en la década de los treinta un papel de este tipo fue desempeñado por una actriz.

sonora salva de aplausos”. No obstante, pensaba que este segundo triunfo de García Gutiérrez no era tan merecido ni tan completo como el primero, aunque advertía en su segunda pieza “un progreso evidente en el conocimiento del teatro”. Su criterio difiere por completo del expresado por Alcalá Galiano, quien –como hemos visto arriba– aseguró que *El paje* se recibió con frialdad y horrorizó a muchos espectadores. Sin embargo, coincidía con él en la valoración global del drama, ya que el cofundador de *El Porvenir* estimaba que esta composición colocaba al escritor en una altura intelectual más elevada que *El trovador*.

Apenas se detuvo en el análisis de la ejecución de la obra el folletinista de *El Español*, pues creía que bastaba decir que los papeles principales estuvieron a cargo de Díez, Baus, Latorre y López. También elogió la romanza que Matilde cantó en el tercer acto, así como el coro del cuarto acto. Acerca de la recepción, contaba que los aplausos se prolongaron por largo rato tras caer el telón y que el público pidió con empeño que saliera García Gutiérrez, pero “el autor no salió e hizo muy bien”. El periodista concluía así su artículo, pero, por los argumentos esgrimidos en él, se deduce que para él la buena versificación del drama no compensaba su latente inmoralidad y, por lo tanto, no justificaba tan sonoro triunfo.

Por el contrario, su compañero de la *Gaceta* opinaba que el autor no había hecho un drama perfecto pero sí “seductor”, engalanado con “hermosa poesía” y “sublimes versos”, lo cual había sido aplaudido por el público con verdadero entusiasmo y, a su parecer, con justicia. Narraba también que los asistentes al teatro pidieron el nombre del autor –que fue revelado por Latorre–, lo cual veía como una prueba de aprecio, puesto que eran pocos los que ignoraban que era el mismo que el de *El trovador*. En definitiva, para este crítico fue merecido el éxito de García Gutiérrez, a quien definía como “una de las más hermosas esperanzas de nuestra literatura”.

Respecto a la ejecución, ensalzó el trabajo de Baus y de Díez, de quien dijo que estuvo “tan verdadera como siempre” y de la que elogió su maestría en la declamación (“Sus palabras penetran hasta el corazón, y excitan según quiere la Matilde horror o compasión”). Sobre Latorre dijo que pudo lucir poco en la insignificante parte de Rodrigo, frente a los halagos de otras publicaciones. Por otra parte, el colaborador de la *Gaceta* fue el único que se fijó en los trajes y en los decorados; el vestuario le pareció magnífico, en especial el que llevaron las actrices protagonistas, pero encontró las



decoraciones “harto pobres y deterioradas”<sup>304</sup>.

Mesonero Romanos no se refirió a la representación en el coliseo del Príncipe, pero sí juzgó el mérito de García Gutiérrez y de su segunda incursión teatral. Por una parte, al igual que el redactor de la *Gaceta*, consideraba que el público español tenía en él una esperanza más que prolongar. Por otra, en la misma línea que Alcalá Galiano, estimaba que la filosofía y el estudio del mundo convencerían al dramaturgo de que el “escritor filósofo” solo podía excitar la constante simpatía del público y lograr una gloria duradera con el análisis del curso natural del corazón humano y procediendo por reglas generales.

### **Valoración de la crítica del aspecto moral en una obra**

Teniendo en cuenta que todos los críticos destacaron los mismos defectos y las mismas virtudes en *El paje*, podemos concluir que el redactor de la *Gaceta* fue el que más entusiasmo mostró con el triunfo de Antonio García Gutiérrez, mientras que el folletinista de *El Español* fue el más intransigente con el autor y con el público. A través de sus argumentaciones, ambos dan respuestas opuestas a una cuestión: ¿Qué importancia debía darse a la observancia de los preceptos morales en el examen de un drama?

El primero, pese a que recalcó la ausencia de objeto moral en *El paje*, aplaudió las bellezas que adornan –y a su entender, salvan- la que definió como “seductora” obra, además de creer merecido el éxito de García Gutiérrez, de prodigar varias halagos al escritor y de invitarle a continuar por la misma senda (elogios que aseguraba eran dictados solo por la justicia y no por las simpatías que le unían a él). Por el contrario, el segundo opinaba que la versificación no podía hacer olvidar las supuestas inmoralidades que el drama contiene, reprobando incluso que el público aplaudiera la forma y no la esencia de las cosas y celebrando que el autor no saliera a saludar.

Los colaboradores de los otros periódicos y revistas manifestaron una postura intermedia: subrayaron las situaciones forzadas de *El paje* y su inmoralidad, aunque alabaron la belleza de la versificación y la pureza del lenguaje, reconociendo el mérito de García Gutiérrez en este sentido y su progresión en ciertos aspectos, pero también

---

<sup>304</sup> En efecto, en el inventario del teatro del Príncipe no existen anotaciones de decoraciones, telones ni efectos de guardarropa para el estreno de *El paje*. Sí se recoge que los empresarios gastaron 470 reales en comprar únicamente tres prendas y dos complementos: dos dalmáticas, un birrete, un cinturón y un pantalón (AVMS 4-67-2, p. 3b). Parte de este vestuario pudo ser utilizado por Matilde Díez para su papel de paje, si bien lo más probable es que tanto ella como Teresa Baus lo adquiriesen por su cuenta.

haciéndole ver los defectos de su pieza y animándole a corregirlos en futuras producciones. Independientemente de esto, destacaron la buena acogida del drama por parte del público.

En este sentido, no se entiende que Dionisio Alcalá Galiano obviara que se pidió el nombre del autor al caer el telón y que incluso dijera que la recepción había sido fría, pues supone una evidente negación de los hechos y, por lo tanto, una tergiversación. El redactor anónimo del *No me Olvides* se mostró cauto respecto a si fue justa la reacción de los espectadores, pero no negó los aplausos, como leemos en la breve reseña que escribió y que nos sirve de síntesis de las opiniones que sus compañeros manifestaron sobre *El paje*:

En la noche del lunes 22 del actual se verificó la primera representación del PAJE, drama en cuatro actos, del joven DON ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ. Difícil nos sería decir, con verdad, a nuestros lectores, si los aplausos han sido tan unánimes como el autor deseara sin duda; no lo fuera menos manifestar si el público ha estado tibio e injusto en el aplaudir. Lo único que sí podemos afirmar es que el drama de que hablamos tiene versos en extremo fáciles y sonoros que todos sabemos de memoria con solo haberlos oído decir una vez. Esto es un mérito, y no pequeño; en cuanto al argumento nos parece trillado e inmoral; las situaciones nos han recordado otras muy conocidas de todo el mundo, y los caracteres no ofrecen a nuestro entender, novedad alguna. Estos defectos solo los podría oscurecer el brillante y sentido decir del joven autor del TROVADOR”. (*NMO*, 28-5-1837)

### 2.3.2. LA CORTE DEL BUEN RETIRO, DRAMA “VERDADERAMENTE NACIONAL” PARA SARTORIUS

Patricio de la Escosura era ya popular como poeta cuando presentó su primera obra teatral, el drama histórico original en cinco actos y en verso titulado *La corte del Buen Retiro*, cuya primera función se celebró en el coliseo del Príncipe a las ocho y media de la noche del sábado 3 de junio de 1837. El público, que aplaudió con entusiasmo la pieza y pidió el nombre del autor en el estreno, llenó también el teatro en los días siguientes, a juzgar por lo que Mariano Roca de Togores manifestó en la prensa. Sin embargo, este triunfo no sirvió para que la producción se mantuviera en cartel más allá del 6 junio ni para que volviera a escenificarse, ni en la temporada 1837-1838 ni en las posteriores. Tampoco se recuperaron los otros dos dramas que Escosura llevó a las tablas en ese año cómico, *Bárbara Blomberg* y *Don Jaime el Conquistador* (Barba Dávalos, 2013: Anexo I, 130, 374, 385, 386, 395), también originales.

La ópera prima de Escosura satisfizo a los críticos. Luis José Sartorius, en el folletín insertado el 8 de junio en *El Porvenir*, definió *La corte del Buen Retiro* como un “drama verdaderamente nacional”. El día anterior, el redactor anónimo de la *Gaceta de Madrid* escribió que “el público se ha declarado también a favor del teatro español”, mientras que Eugenio Moreno (E. M.), ya el 12 de junio, alabó desde las páginas de *El Español* el “espíritu de originalidad que empieza a vivir en nuestros jóvenes poetas”. Por su parte, Roca de Togores (R. de T.) y Agustín Durán (A. D.), en sus remitidos a *El Eco de la Razón y de la Justicia* del día 11 y a *El Mundo* del día 14, respectivamente, admitieron influencias del romanticismo francés en la obra, pero destacaron por encima de todo su carácter español. Incluso los colaboradores que se mostraron más severos en su juicio y que no se pronunciaron sobre este aspecto, el de *El Patriota* y el del *Eco del Comercio* (en este caso, probablemente Antonio García Gutiérrez) elogiaron otros elementos de la pieza -brillantez y animación de algunas escenas, pureza del lenguaje, interés...- y reconocieron el instinto dramático del escritor y su mérito como poeta en sus textos (difundidos sin firma el día 5 y el día 9)<sup>305</sup>.

Veamos, pues, qué defectos encontraron estos dos periodistas en *La corte del Buen Retiro*, en qué consistía para los otros críticos esa “españolidad” del drama, de dónde procedía su originalidad y cuáles eran las reminiscencias de la literatura gala que Roca de Togores y Durán veían en él. Para ello, es obligado revisar con detenimiento el argumento de la composición, inspirado en los amores del poeta Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, con Isabel de Borbón, la primera esposa del rey Felipe IV, y en la misteriosa muerte de aquel<sup>306</sup>. En su estreno en Madrid, los actores Matilde Díez y Carlos Latorre interpretaron a los reyes, Florencio Romea fue el conde y su hermano Julián encarnó al bufón, la creación del autor<sup>307</sup>.

---

<sup>305</sup> Jacinto de Salas y Quiroga, con la firma S., prometió en el número 6 del *No me Olvides*, del 11 de junio de 1837, ocuparse en profundidad de *La corte del Buen Retiro*, “en obsequio del arte y de la muy sincera y cordial amistad que profesamos al autor”. Sin embargo, en los números posteriores no se publicó esta crítica. Recordemos que ocurrió lo mismo con el segundo artículo de *Doña María de Molina*, lo que lleva a pensar que estas reseñas pudieron aparecer en suplementos que no se conservan en la actualidad. Por otra parte, el folletín del *Eco del Comercio* sobre *La corte del Buen Retiro* fue motivo de una nueva polémica con *El Porvenir*, a la cual me referiré en el siguiente epígrafe.

<sup>306</sup> Basilio Sebastián Castellanos publicó, firmado con sus iniciales, un artículo sobre la poesía de Villamediana en el número 7 del *Observatorio Pintoresco*, del 15 de junio, el cual fue refutado en el número 7 del *No me Olvides*, del día 18 de ese mes. Castellanos respondió y cerró el debate en el número 8 del *Observatorio*, del 23 de junio.

<sup>307</sup> Galindo fue el conde de Orgaz, López fue don Luis de Haro, Mate hizo el papel de Velázquez, Fabiani el del conde duque de Olivares, Pló el de Calderón, Sobrado fue Quevedo, Castañón fue Góngora, Llorente fue la dueña de la reina y Lapuerta su camarera (Ribao Pereira, 1999: 132).

### **Argumento: escenas controvertidas del drama**

El primer acto de *La corte del Buen Retiro*, llamado “El incendio”, está dividido en dos cuadros. En el primero de ellos, Villamediana conversa con su amigo el conde de Orgaz, quien intenta disuadirle de su insensato amor hacia la reina, antes de que se prenda fuego el cuarto de Isabel en el antiguo alcázar de Madrid y de que el vate se arroje a las llamas para salvarla. En el segundo cuadro, la soberana se traslada acompañada de los condes al palacio del Buen Retiro, donde tiene lugar un hermoso diálogo de amor entre Isabel y Villamediana, cuyo amigo se marcha sin que ellos se den cuenta. El monarca llega con sus cortesanos, entre los que se encuentra el bufón, que siente una profunda pasión por la reina. La gratitud que Felipe IV manifiesta a Villamediana por su heroicidad provoca los celos de su privado, el conde duque de Olivares.

El acto segundo del drama (“El rey poeta”) describe un certamen poético en un salón del palacio con la asistencia de Felipe IV y de su mujer. Recitan rimas Calderón, Góngora, Quevedo y el propio Villamediana, quien lee un soneto acróstico con el título “Amor imposible”, en el que las iniciales de cada verso forman el nombre de Isabel de Borbón. Furioso, el rey manda que todos se retiren y, tras una fuerte discusión con su esposa, rompe el papel que llevaba escritas las estrofas.

El tercer acto (“La reina”) también está distribuido en dos cuadros. El primero se inicia en el estudio de Velázquez en palacio, donde el pintor trabaja en un retrato alegórico de Diana y Acteón encargado por el conde; bajo las figuras de la diosa y del cazador se ha pintado a Isabel y a Villamediana. Éste entra y halla posando a la soberana, que aprovecha para comunicarle lo ocurrido con el acróstico, del que el poeta altera algunas líneas para disimular su imprudencia. Felipe manda a don Luis de Haro a recoger un ejemplar del soneto, en el que ya no puede leer el nombre de su mujer. En el segundo cuadro, el monarca pide perdón a Isabel por su equivocación. Pero el bufón, quien había recogido los pedazos del poema original y los había guardado para chantajearla, la obliga a escoger entre ser suya o la deshonra de que se conozcan sus amores con Villamediana. La reina suplica al bufón arrodillada ante él, pero solo consigue un plazo de un día para decidir.

El acto cuarto (“La verbena”) está ambientado en el soto de Manzanares en la víspera de San Juan. Isabel, aun a riesgo de ser descubierta por su marido y por el propio Villamediana, acude disfrazada a la fiesta para avisar al conde de que huya. En el primer cuadro del quinto acto (“Villamediana”), la reina entra en la habitación del bufón

mientras éste duerme y le arranca el soneto de las manos. Al marcharse tropieza con una silla y se despierta el bufón, quien le revela que la vio por la noche en el soto. Ella le enseña el papel y le dice que es libre; el bufón intenta quitarle la poesía por la fuerza, pero Isabel saca un puñal y lo amenaza. En el segundo cuadro, el bufón comunica al rey el secreto de la pintura y de la verbena, por lo que Felipe IV ordena asesinar a Villamediana tras confirmar Velázquez la existencia del retrato. En medio de un baile en palacio, el monarca manda a doña Guiomar, la dueña de su esposa, que entregue al conde de parte de ésta la llave de una escalera secreta. Embriagado de alegría, Villamediana entra en la escalera, donde le espera la muerte en la daga de un ballestero de corte.

Fueron los folletinistas de *El Patriota* y de *El Porvenir* quienes realizaron los análisis más concienzudos de *La corte del Buen Retiro*, en el caso del primero para cuestionar la conveniencia y la verosimilitud de varios de los resortes dramáticos utilizados por Escosura, y en el de Sartorius para rebatir sus argumentos y demostrar la unidad de acción del drama. El resto de los críticos se unieron a la opinión de uno u otro en función del pasaje comentado, puesto que todos coincidieron en destacar los mismos aspectos: el poema acróstico, la personalidad de Felipe IV, el cuadro de Velázquez y, sobre todo, las dos escenas entre el bufón y la reina.

El redactor de *El Patriota* fue el único que reparó en el primer cuadro de la obra, el cual juzgó una exposición “admirable” del asunto por su ingenio y por lo bien que lo escribió el autor. Sin embargo, no le convencieron algunas de las escenas del segundo. En este sentido, opinaba que la salida de Orgaz está poco motivada, pues pensaba que este prudente amigo no debía dejar solo con Isabel al impetuoso Villamediana. Además, creía que Escosura podría haber sacado más partido de la rivalidad entre los dos validos, ya que esta circunstancia se queda en un episodio insignificante cuando parece que será uno de los principales resortes de la acción. Asimismo, apreciaba que este detalle y la aparición del bufón “anublan algún tanto el horizonte de la acción”, porque producen en el espectador cierta inquietud por la suerte del conde.

A pesar de estos fallos, el colaborador del periódico consideró que todo el primer acto en general es “de mano maestra, pintura fiel de las costumbres de la época, o como se dice en el día, *color local*”, y que sus dos cuadros reúnen “lenguaje purísimo, hermosos versos, acción animada, interés”. No obstante, entendía que la pieza es “defectuosa” valorada en su conjunto y como acción completa, sin que bastasen a preservarla de este adjetivo todas sus bellezas. En definitiva, estimaba que la contextura

dramática era “muy floja, muy poco meditada” y que éste es su defecto esencial, del que se derivan otros inevitables.

Así, el periodista de *El Patriota* preguntaba a los lectores si se engaña a un marido celoso con el grosero artificio de modificar los versos, pues opinaba que era de “un candor verdaderamente pueril” que el rey crea que los leyó mal el día anterior. Es más, calificaba de “cómica” la escena en que Felipe pide perdón a la reina y planteaba si una mujer que miente con tanta desfachatez merece ser objeto del “fino y delicado amor” de Villamediana. Para él, la acción gira sobre este incidente, el cual definía como muy débil, motivo por el que afirmaba que el drama solamente se sostiene sobre sus detalles.

Este articulista también examinó en profundidad el quinto acto. Respecto al primer cuadro, advertía “algo arriesgada” para el teatro la escena en que Isabel arrebató el acróstico al bufón, pero subrayaba que tiene un “rasgo sublime”: observar a éste vencido por el miedo y caer a los pies de aquella cuando ve el puñal, lo que interpretaba como un “emblema fiel e ingeniosísimo de la superioridad del *ser racional* sobre el *bruto*”<sup>308</sup>. En cuanto al segundo cuadro, declaró que el recurso empleado por Escosura para motivar la muerte de Villamediana es “muy infeliz”, en referencia a la pintura de Velázquez. Explicaba que es inverosímil que el monarca no descubra el retrato antes que el bufón, ya que nadie ignora que Felipe IV tenía una llave del estudio, como el propio autor se cuida de mencionar en su drama<sup>309</sup>. Además, le pareció desproporcionada la furia del rey por tan leve incidente, porque el retrato podía atribuirse a un capricho del pintor, sobre todo conociendo que el honrado Velázquez jamás se habría prestado a hacer nada ofensivo para Felipe –apostillaba–.

Este pormenorizado comentario fue rebatido prácticamente punto por punto por Luis José Sartorius. En primer lugar, el crítico de *El Porvenir* negó que Patricio de la Escosura hubiera dividido el interés y la acción dramática, lo que consideraba probado tras hacer una ligera reseña de las principales escenas de *La corte del Buen Retiro*.

---

<sup>308</sup> Ribao Pereira (1999: 142-144) destaca que las escenas de este cuadro priman la gestualidad. Tras analizar otros pasajes, concluye que *La corte del Buen Retiro* es “un drama de gestos que explota el componente visual del teatro” y que “ejemplifica un tipo de espectacularidad basada en el colorismo, el movimiento y la gesticulación”. En la misma línea, Mañueco Ruiz (2000: 278-280) afirma que la obra fue “creada exclusivamente para su representación” y destaca que Escosura incorporó en las acotaciones todo lo necesario para transformar el texto en espectáculo: “indicaciones sobre tono, gestos, movimiento escénico, maquillaje, peinado, vestuario, decorado, iluminación, música, efectos sonoros...”. Es más, opina que el autor tiene una concepción cinematográfica del uso del espacio.

<sup>309</sup> “Rey. Decidme, Velázquez, vos / lo que estáis pintando ahora. / Velaz. Vuestra majestad no ignora / lo que yo pinto, por Dios; / llave de mi estudio tiene” (Escosura, 1837: 104).

También rechazó que el escritor hubiese cometido un disparate con hacer que Felipe IV se convenza fácilmente de que le han cegado los celos una vez visto el poema corregido, pues era sabido que fue un hombre “arrebataado y voluble”. Como ejemplo, contaba que este rey hizo un viaje a Zaragoza con el único objeto de pasar revista a su ejército y regresó a la corte sin hacerlo. Este argumento le servía para desmentir que la textura de la obra es “floja”, a lo que añadía que no gira sobre ese incidente toda la acción. Asimismo, recalcó que no es exacto que Felipe mande asesinar a Villamediana únicamente por tener noticia del cuadro de Velázquez, puesto que también influyen los episodios del soneto y de la verbena.

Tampoco coincidía Sartorius con el redactor de *El Patriota* en la valoración de la escena del puñal, ya que creía “repugnante” ver a una reina amenazar a un hombre con esta arma, y más oírle decir que lo lleva siempre consigo. Igualmente, reprochaba el momento en que Isabel se arrodilla ante el bufón (el cual había evitado mencionar su compañero), porque entendía que la soberana podía utilizar la súplica pero jamás la humillación. “Aun cuando esté en los límites de lo posible, ese espectáculo no debe presentarse”, aseveraba el folletinista, que compartía el desagrado hacia esta escena expresado por los espectadores durante el estreno.

En la misma línea se manifestaron Mariano Roca de Togores en *El Eco de la Razón y de la Justicia* y Agustín Durán en *El Mundo*. El primero no negó que este tipo de esclavitud pueda producirse, pero afirmó que mostrarla en el teatro era, “cuanto menos, repugnante y peligroso”. Por su parte, Durán no pensaba que esto fuera verdad en la naturaleza, pero opinaba que aun siéndolo “no debe decirse a la sociedad”. Aparte, Roca de Togores apoyó a Sartorius en cuanto a la personalidad de Felipe IV, al confirmar que debido a su carácter olvidaba con facilidad cosas de importancia.

Por el contrario, el crítico de la *Gaceta* consideraba que la escena de la reina arrodillada es una de las mejores del drama y que el público la desaprobó con injusticia. No insistía más en ello por prudencia y moderación, de acuerdo con sus palabras, hasta el punto que ni siquiera decía abiertamente a qué momento de la obra se refería. Respecto a la escena del puñal, estaba de acuerdo con su colega de *El Patriota* en el “bellísimo efecto” que producía al ver a Isabel vencer al bufón, “recobrar su dignidad y humillar al malvado, sumiéndole en la desesperación”, por lo que apuntaba que en este caso sí hizo el público completa justicia con su aplauso. Sin embargo, a diferencia de él, juzgaba que el diálogo entre la reina y el conde Villamediana tras el incendio está bien motivado.

Por su parte, Antonio García Gutiérrez convino con el colaborador de *El Patriota* en que en *La corte del Buen Retiro* hay defectos de mucha consideración y que falta filosofía en la concepción del plano. Asimismo, coincidía con él en que el recurso del soneto acróstico es trivial e inverosímil. No obstante, al contrario que aquel, estimaba que los fallos de la pieza sí están compensados con todas sus bellezas y que en toda ella se observa “animación y valentía”. En cuanto a la escena de la reina postrada ante el bufón, García Gutiérrez se alineó con Sartorius y Roca de Togores al defender que provocaba indignación, más cuando el motivo es simplemente el soneto y en especial si el bufón dice: “*Reina de España, sois mi dama*”. Además, advertía errores en la concepción de estos dos caracteres, como veremos más adelante.

### **La españolidad y la originalidad del drama**

Si las escenas compartidas por Isabel de Borbón y el bufón dividieron a los críticos entre quienes las interpretaban como inmorales y los que primaban su simbolismo, otros pasajes del drama lograron su unánime aprobación por ser consideradas una muestra del profundo estudio que Patricio de la Escosura había realizado de los hombres y de las costumbres del siglo XVII<sup>310</sup>. Este es el caso de los actos del incendio y de la verbena (I y IV); de la conversación en que don Luis de Haro le dice a su tío, el conde duque de Olivares, que Villamediana podría ser nombrado ministro (acto II, escena I); del soliloquio de Velázquez pintando en su estudio (acto III, cuadro I, escena I); de la charla entre la reina y sus damas en su tocador (acto III, cuadro II, escena I), y del certamen poético en palacio (acto II, escena VI).

Esta última escena fue especialmente celebrada por la prensa debido a los versos que recitan Calderón, Góngora y Quevedo, los cuales fueron aplaudidos por el público “como a un recuerdo de aquellos hombres eminentes, muertos ha muchos años; vivos eternamente”, en palabras del redactor de la *Gaceta*<sup>311</sup>. Ferrer del Río (1843: 146)

---

<sup>310</sup> Sartorius fue el único que se preocupó por citar versos de varias de estas escenas, tanto que escogió hasta seis fragmentos. Así, reprodujo buena parte de la declaración de Villamediana a la reina tras rescatarla del incendio (acto I, cuadro II, escena II); el diálogo sobre política entre Haro y el conde duque; las palabras del bufón a Isabel cuando la amenaza con hacerla suya o con la infamia (acto III, cuadro II, escena VI); el momento en que la reina dice al bufón que siempre lleva consigo el puñal (acto V, cuadro I, escena III); la parte más extensa de Quevedo de su charla en la verbena con los condes de Villamediana y de Orgaz (acto IV, escena III) y los versos que Villamediana pronuncia justo antes de morir (acto V, cuadro II, escena XIII).

<sup>311</sup> Su compañero de *El Patriota* destacó que Escosura supo escoger “con raro acierto” los trozos de sus propios versos que pone en boca de los tres poetas. Del mismo modo, Sartorius ensalzaba su prudencia por no haber caído en la pretensión de hacerles recitar poemas compuestos por él mismo con el afán de



aseguró que ofrecía bastante novedad la circunstancia de sacar a la escena a Velázquez y a estos poetas, lo que confirma Vedovato Ciaccia (1982: 164) al considerar la pieza de Escosura como la primera en que reconocidos artistas aparecen como personajes, al menos durante el Romanticismo. Por su parte, Montero Reguera (1998: 324) destaca que esta obra se representó en el momento del teatro romántico en que se hizo más popular la literatura de nuestro Siglo de Oro<sup>312</sup>.

Todos estos detalles llevaron a Sartorius a afirmar en *El Porvenir* que el primer ensayo del autor era “un drama verdaderamente nacional”, el cual valoraba como el “único género que agrada por su íntima analogía con las comedias de nuestros poetas del siglo XVI, que tanta simpatía encuentran en todos los amantes del teatro”. De igual manera, Roca de Togores destacó que en la obra “todo es español, argumento, personajes, versificación y artificio dramático” y que sus primeros actos recuerdan mucho las intrigas y la estructura de nuestras comedias de capa y espada. Por su parte, Eugenio Moreno escribió en *El Español* que “el autor nos promete la corte española a mediados del siglo XVII, el drama nos la presenta”, y cerraba su folletín con el convencimiento de que “vendrá la nacionalidad a nuestra literatura”. Además, ya hemos comentado que el redactor de *El Patriota* resaltó el “color local” de todo el primer acto. También siguieron este espíritu las opiniones del colaborador de la *Gaceta* y de Durán, los únicos que profundizaron en el análisis del carácter español de la pieza y de las fuentes de inspiración de Escosura, lo que les condujo inevitablemente a referirse a nuestra literatura del Siglo del Oro y al Romanticismo francés<sup>313</sup>.

El periodista del diario gubernamental juzgaba la contextura de *La corte del Buen Retiro* semejante a la de las comedias de Calderón por su animación, su interés

---

imitarles. En concreto, el autor citaba versos de *El mágico prodigioso* de Calderón (“¿Cuál es la gloria mayor / de esta vida? Amor, amor [...]”), el romance 6 de Góngora (“Ciego que apuntas y atinas”) y el soneto 33 de Quevedo (“No admiten, no, Floralba, compañía”), como él mismo (1837: 41, 43, 44) indicaba en unas notas en su drama.

<sup>312</sup> Este investigador analiza la utilización de Calderón de la Barca en *La corte del Buen Retiro* y *Un monarca y su privado* (1841), de Antonio Gil y Zárate, drama que Cano Malagón (1989: 158) considera inspirado en el de Escosura. Este escritor volvió a incluir al dramaturgo como personaje en la segunda parte de la obra que nos ocupa, *También los muertos se vengán* (1844), y en la comedia *Don Pedro Calderón* (1867). El papel de Calderón de la Barca en esta tercera pieza ha sido estudiado por Ballesteros Dorado (2001) y por Mañueco Ruiz (2004). Sin embargo, Vedovato Ciaccia no cita *También los muertos se vengán* entre las obras originales del Romanticismo en que los artistas salieron a las tablas. Por otro lado, esta autora y Ballesteros Dorado ponen de relieve en sus artículos algunas imprecisiones históricas de *La corte del Buen Retiro*. Uno de ellos se descubre fácilmente: Escosura sitúa la acción a mediados del siglo XVII, pero el conde de Villamediana murió en el año 1622.

<sup>313</sup> En el anuncio redactado para la cartelera, la empresa de los teatros destacaba que el drama *La corte del Buen Retiro* es “español en su argumento, así como en la manera con que se desenvuelve” (*Diario de Madrid*, número 793, corregido a mano e indicado 809, sábado 3 de junio de 1837).

progresivo, la estructura de las escenas, su lenguaje “castizo y caballeresco” y el “sabor calderoniano” de la versificación. A su juicio, todos los dramas del teatro nacional del momento eran iguales en sus formas a los del francés, pero se diferenciaban esencialmente de estos en su espíritu, en su tendencia e incluso en su lenguaje:

Nosotros tenemos ya también una escuela peculiar nuestra, que *El Trovador* fundó, y que se ha seguido en los demás. El teatro moderno nacional no es en modo alguno una imitación del francés; es original nuestro. Desde luego damos la aprobación a la marcha seguida por nuestros ingenios; hay mucho de noble y de grandioso en marcar unos principios en literatura distintos de los demás países, y poder decir: “Esto que veis es solo nuestro: nuestra es la escuela seguida: nuestra es su gloria”.

El público se ha declarado también a favor del teatro español, y en contra de la escuela francesa: ha desaprobado los coloridos fuertes de esta, y ha adoptado las medias tintas de aquel. Comprendiendo esto mismo, el Sr. Escosura ha dado a su obra toda la gala, la lozanía en el decir de las obra de Calderón y Lope de Vega, ha excogitado lo bueno de nuestro teatro antiguo, y lo ha unido a lo bueno del moderno, y de esta unión, de este compuesto ha resuelto un drama escrito en lenguaje digno de nuestros antiguos poetas con situaciones que no dirían mal en una obra de Dumas o de Víctor Hugo. (*GM*, 7-6-1837)

Durán también creía que los escritores españoles debían buscar su originalidad característica en nuestros romances y dramas antiguos, tal y como había hecho Escosura en su pieza, la cual reflejaba “la España, su carácter, sus vicios, sus virtudes, sus costumbres”. Sin embargo, no se mostraba tan rotundo como su compañero de la *Gaceta* en cuanto a que existiera ya un teatro moderno nacional (en la línea de Moreno, quien utilizó el futuro –“vendrá”-), ni hizo concesión alguna a la escuela romántica francesa.

Así, Durán expuso que la reacción levantada en los años anteriores “no ya contra el clasicismo, sino contra su intolerancia” había sido “momentánea y poco profunda” en España, motivo por el que apenas se había visto en nuestra escena dramática una creación original “de la inmoral y monstruosa escuela que en Francia ha estallado e invadido las buenas costumbres, la bella imitación de la naturaleza”. Explicaba que a los “grandes y extraviados” talentos de Víctor Hugo y Dumas les abrió “el camino del desenfreno literario” la revolución, época que en España no había llegado y que el crítico esperaba que no llegara nunca. Los jóvenes ingenios españoles no conocían la “insensible dureza de los viejos revolucionarios”, por lo que habían rechazado el

ejemplo que les presentaba la nueva escuela francesa. El “odio público” a semejantes “delirios” había reprimido la reacción literaria comenzada y había enseñado el camino a los escritores, el cual era “estudiar e imitar en el sentido de lo bello nuestro carácter nacional”, recurriendo a la “mina inagotable” del teatro español del siglo XVII:

Estudiando pero no copiando el teatro antiguo español; perfeccionando y siguiendo filosóficamente el tipo característico que le distingue; revistiendo de él las nuevas ideas adquiridas sin mirar la escuela francesa como un modelo, es como nuestros ingenios podrán continuar la marcha progresiva y original de nuestro drama; es como sacudirán el yugo servil de ideas y formas que no siendo nacionales se resisten a la originalidad, y no pueden producir otra cosa que copias malas y caricaturas intolerables.

Bien sea por intento natural, espontaneidad, o por madurez y reflexión, nuestros jóvenes poetas han encontrado por fin el verdadero y conveniente camino que puede devolver su antiguo brillo y originalidad a la dramática española; dichoso yo si por mis consejos y mis escritos he contribuido en algo a que se repudie la intolerancia de los clásicos y a contener el delirio de la reacción contraria. (*M*, 14-6-1837)

Reiteraba Durán esta expresión tan significativa, pues resume –a mi entender– las teorías que proclamó todavía en 1828 en su *Discurso* y recalca el punto en que su opinión se distanciaba más de la manifestada por el articulista de la *Gaceta*, quien defendía algunos aspectos de los dramas escritos por autores franceses como Víctor Hugo o Dumas.

### **Influencias del Romanticismo francés: el carácter del bufón**

Esta diferencia de criterio entre los dos redactores se observa igualmente en el análisis de las escenas de *La corte del Buen Retiro* protagonizadas por el bufón y la reina. Ya hemos comentado que al periodista de la *Gaceta* le gustó aquella en que Isabel se arrodilla ante él, pero que Agustín Durán rechazó que esto fuera verdad en la naturaleza y que, incluso siéndolo, se presentara esta situación en el teatro.

Esta afirmación nacía del convencimiento de que las escenas a que da lugar el bufón son discordantes con la concepción fundamental del drama, pues Durán entendía que chocaban con los caracteres españoles del siglo XVII y también con los del suyo propio, por lo que el público español nunca vería “sin indignación postrada la majestad y la hermosura del sexo delicioso y débil, a los pies de un vil esclavo, y próxima a ser víctima de la asquerosa lascivia de un monstruo contrahecho”. En definitiva,

consideraba que su amigo Escosura había cedido a “la desenfrenada escuela de los románticos franceses”, aunque su talento bastó para evitar “una catástrofe”. Idéntico parecer expresó Roca de Togores al escribir que, debido a la influencia del siglo y de las circunstancias, “el mismo autor que por el camino de Calderón y de Rojas adelanta y conmueve, se distrae un momento, toma el sendero de Víctor Hugo y de Dumas y arriesga el éxito de su creación”, por lo que le aconsejaba que dejase “a los cuasimodos franceses” y retratase como sabía “a los nobles, a los generosos Villamedianas”, más conformes a nuestro carácter y a nuestras costumbres.

No obstante su opinión, Durán admitió que el personaje del bufón y sus escenas tienen un marcado fin moral y filosófico. Para el crítico de la *Gaceta*, dicho fin es lograr un contraste entre los sentimientos y las personalidades del bufón –“tal vez” la creación “más colosal” del autor- y del conde de Villamediana: la pasión impura y oscura del corazón perverso de uno frente al amor puro y verdadero del otro; la bajeza y la infamia del bufón contra el carácter noble y caballeresco del conde. Este contraste ya había sido comentado por Sartorius, mientras que Roca de Togores hizo especial hincapié en el objeto moral de la obra.

En este sentido, el colaborador de *El Eco de la Razón y de la Justicia* subrayó que, a su juicio, el principal mérito de *La corte del Buen Retiro* no era describir una época, sino “reformular las costumbres presentando ejemplos o *escarmientos* saludables”, lo cual creía un deber de los poetas dramáticos. En concreto, se refería al decoro con el que Escosura pinta los amores del conde de Villamediana, cuya muerte interpretaba como una condena a su inclinación, pese a que ésta no llega a producir un “crimen real” (el adulterio). Sin embargo, creía que el “azote moral” hierde con más fuerza a la reina, quien se halla expuesta a los insultos del bufón a causa de su liviandad, un castigo con el cual quería probar el escritor que “ni aun el supremo poder es bastante para hacer respetable a quien no se manifiesta adornado de las virtudes que Dios ha colocado en la tierra para marcar vivamente las diferencias entre los hombres”. Eso sí, se lamentaba Roca de Togores de que Escosura no hubiese elegido “un verdugo más digno de tan noble víctima” y no a “un hombre cobarde, disforme y asqueroso”.

Desde el punto de vista de García Gutiérrez, la ostensible desaprobación que el público mostró hacia la escena de Isabel postrada ante el bufón procedió del trueque de caracteres y de la posición forzada de ambos, pues estimaba que la soberana tiene el alma débil pero que el bufón posee el orgullo de la elevada cuna de aquella. Además, opinaba que el bufón que teme a un puñal en manos de una mujer es muy diferente del

que declara a Isabel su brutal pasión, si bien añadía que este carácter es realmente como se muestra en esa escena, esto es, tan cobarde como lascivo. Por el contrario, Eugenio Moreno destacó en *El Español* lo interesante que es este personaje, comparándolo con los de Quasimodo y Triboulet, protagonistas de la novela *Notre-Dame de París* y del drama *El rey se divierte*, de Víctor Hugo.

El propio Escosura admitió la influencia de la nueva escuela francesa en el prólogo de su obra *Don Jaime el Conquistador* (1838). “Así es que cuando escribí *La corte del Buen Retiro* intenté amalgamar el romanticismo de Calderón con el de Dumas y Víctor Hugo: el público, indulgente en extremo con el drama, repugnó sin embargo abiertamente todo lo que en él halló de transpirenaico”, recordaba el autor tan solo ocho meses después del estreno. La reacción de los espectadores y la opinión negativa de la prensa sobre las escenas que el bufón comparte con la reina son muestra de que no había calado en España la teoría sobre lo feo y lo grotesco como elemento del arte que Víctor Hugo expuso en el prefacio de *Cromwell* (1827)<sup>314</sup>.

En cuanto al resto de los caracteres del drama, los críticos coincidieron en que todos están copiados fielmente de la historia, con algún apunte tan solo al de la reina y a los personajes secundarios. Así, Sartorius manifestó que Escosura debería haber mejorado y no empeorado el carácter de Isabel con respecto a la verdad histórica, en relación a sus amores con el conde de Villamediana, ya que consideraba que debía tenerse tacto al presentar a los monarcas en el teatro para no desvirtuar el prestigio del trono. Estas palabras tuvieron su réplica en el folletín de Roca de Togores, quien comentó que la tradición estaba en este punto más propicia al autor que a sus impugnadores, y que incluso éste había hecho gracia a la mujer de Felipe IV. Asimismo, como contrapunto al parecer del periodista de *El Porvenir*, el de la *Gaceta* afirmó que el carácter de Isabel era el más interesante y el más nuevo y recalcó que se conserva “pura y sin tacha” pese a sus sentimientos por el conde, incluso decía de ella que es “el ángel de la virtud colocado junto al del infierno”, en alusión al bufón.

Respecto a los personajes secundarios, el colaborador de *El Patriota* felicitó a Escosura por introducir en su composición a Calderón, Góngora y Quevedo, si bien le

---

<sup>314</sup> Arranz Lago, en su artículo sobre el erotismo y lo grotesco citado en el comentario de *El paje*, se refiere al bufón Triboulet pero no al de Escosura. Sin embargo, sería interesante profundizar en las conexiones entre ambos personajes y en la pasión que el bufón de *La corte del Buen Retiro* siente hacia Isabel de Borbón, pues en este caso la deformidad y la perversidad se confrontan con el poder real. Como hemos visto, precisamente fue esto lo que disgustó a los críticos, debido al decoro con el que consideraban que debía tratarse a la monarquía en la escena.

reprochó que no hubiera sacado más partido del último, puesto que pensaba que podría haberle mezclado hábilmente en los manejos políticos de la corte sin separarse de la verdad histórica. Tampoco convencía este Quevedo al articulista de la *Gaceta*, a quien este carácter le parecía “algo pálido”. Además, creía que ciertos personajes entorpecen la acción, como el conde duque de Olivares y don Luis de Haro.

Por su parte, García Gutiérrez rechazó el “desairado papel” que Velázquez hacía entre la reina y Villamediana, a lo que Roca de Togores respondió que el artista, ignorante de la intriga amorosa, no tenía motivo para negarse a hacer una pintura alegórica que en nada ofendía el honor de los reyes.

### **Ejecución, caracterización, trajes y decoraciones**

La crítica subrayó la excelente representación de *La corte del Buen Retiro*, tanto por la brillante ejecución del drama por parte de todos y cada uno de los intérpretes como por la exactitud y el lujo de los trajes y de las decoraciones<sup>315</sup>. También Sartorius alabó el esfuerzo de la empresa de los teatros, pese a que siempre era el primero en censurar sus faltas, de acuerdo con lo que comentaba en su texto. Por su parte, los periodistas anónimos de *El Patriota* y la *Gaceta* no se conformaron con valoraciones generales y con los habituales halagos a los principales actores, sino que se refirieron a los papeles secundarios y ofrecieron detalles sobre el montaje que no encontramos en otros artículos.

En este sentido, son especialmente interesantes los datos que el folletinista de *El Patriota* ofreció sobre la caracterización del reparto. Primero, destacó la propiedad del traje que sacó Carlos Latorre (“Estamos por decir que perteneció a Felipe IV”) y de los que lució Matilde Díez, en especial el de la última escena del baile. En segundo lugar, se fijó en el gran parecido de los actores con los personajes. Así, aseguró que habrían visto “en carne y hueso” a Quevedo si el señor Sobrado hubiera sido más grueso, que Fabiani era “en lo repleto” como el conde duque de Olivares, que Calderón nada dejó que desear y que al Góngora de la función “solo le faltaba para parecerse al cantor de las soledades ser una media docena de veces más feo”. Por último, ensalzó a González Mate por su buen hacer en el papel de Velázquez. Además, en otra parte de su artículo

---

<sup>315</sup> De todas las obras representadas entre las temporadas 1836-1837 y 1838-1839, *La corte del Buen Retiro* fue la segunda en la que se hizo mayor inversión en vestuario, después de *Doña María de Molina*. En concreto, la empresa de los teatros gastó un total 609 reales, muy lejos de los 2.579 reales de la pieza de Roca de Togores (AVMS 4-67-2, p. 3a).

mencionaba que Latorre y Díez interpretaron admirablemente el pensamiento del autor en la escena del puñal.

En el caso de la *Gaceta*, el redactor reparó en la magnificencia del vestuario de Florencio Romea, además de en el utilizado por Latorre y Díez. También apuntó el buen trabajo de las partes subalternas y de los comparsas. Sin embargo, opinaba que el papel del bufón no estaba muy en la cuerda de Julián, mientras que otros colaboradores le elogiaron por la forma en que entendió este complicado carácter. Por otra parte, comentó que el público aplaudió dos de las decoraciones nuevas y que le pareció de mucho efecto y naturalidad la que representaba el parterre del Retiro<sup>316</sup>. Finalmente, sugirió al director de escena que diera más animación a la verbena de San Juan porque le resultaba “harto fría” comparada con la realidad, pues los actores se limitaban a moverse de un lado para otro y estaban en silencio. De esta forma, el colaborador de la *Gaceta* se convirtió en el único al que disgustó esta escena.

Con todos estos pormenores, poco nuevo podía aportar Durán en su defensa de la obra en *El Mundo*. No obstante, sí añadió un apunte sobre la “maestría y naturalidad” de José Galindo como conde de Orgaz y unas entusiastas alabanzas a Díez que juzgo dignas de ser citadas, pues no solo dan idea de las aptitudes y del éxito de esta actriz, sino también del nuevo método de declamación que ella y otros intérpretes llevaron a las tablas en los años del Romanticismo:

Hablar de la Matilde y hablar poco fuera agraviarla. Ella sola necesitaría un artículo; basta decir que a no haberla visto, acaso se escaparan a mis ojos muchas bellezas de las que el drama contiene. Ella me las ha enseñado porque es mujer, porque es linda, y porque en ambos conceptos sabe concebir profundamente todos los matices del sentimiento, y sobre todo porque penetra el corazón su voz suave, su acción natural, verdadera y decorosa. Los chillidos, la declamación afectada, lamentable y monótona, los gestos exagerados, las voces sepulcrales y los dramas patibularios me han desterrado durante seis años del teatro, quizá los nuevos ingenios menos lúgubres y espantosos, y sobre todo la Matilde, me reconciliarán con una luneta. (*M*, 14-6-1837)

---

<sup>316</sup> La empresa de los teatros encargó cuatro decoraciones nuevas para el estreno de *La corte del Buen Retiro*, de acuerdo con el anuncio de la cartelera. Tres de ellas fueron obra de Francisco Lucini, pintor de los coliseos de la Cruz y del Príncipe, y otra –la que representaba el estudio de Velázquez– fue realizada por su hijo, Eusebio Lucini (*Diario de Madrid*, número 793, corregido a mano e indicado 809, sábado 3 de junio de 1837). Construir la decoración del estudio supuso un coste total de 1.771 reales: los seis bastidores valieron 948 reales; el telón, 681; el forillo, 142 reales (AVMS 4-67-2, pp. 40a, 41a y 45a).

### **Esperanza o confirmación del “drama nacional”**

Con la excepción del redactor de *El Patriota* y de Antonio García Gutiérrez, que se mostraron fríos y duros con el drama, los críticos fueron especialmente entusiastas con *La corte del Buen Retiro*, y coincidieron en destacar y valorar positivamente una característica esencial de la composición: su españolidad, lograda a través del estudio de nuestros autores antiguos. Esta era la clave para que el teatro español recuperara su originalidad y su esplendor de antaño, si bien el crítico de la *Gaceta* consideraba que nuestra escena romántica ya era plenamente nacional, y que la obra de Patricio de la Escosura suponía solo la culminación de un proceso iniciado con *El trovador*.

Este aspecto del drama prevaleció sobre las influencias francesas que Mariano Roca de Togores y Agustín Durán observaron en él, básicamente el carácter del bufón y sus escenas con la reina. “Lo bueno de su obra es mucho y propio, lo malo poco y ajeno”, apuntó el futuro marqués de Molins sobre Escosura y su debut teatral, una frase que bien sirve como resumen de la opinión general de la crítica. Incluso los colaboradores de *El Patriota* y del *Eco* se rindieron ante las dotes del autor, al que el primero perdonó todos los defectos de su pieza que había analizado puntillosamente por tratarse de un primer ensayo dramático. Es más, decía que este solo drama bastaría para colocarle en “la categoría de uno de nuestros más brillantes poetas contemporáneos” si otras producciones anteriores no le hubieran hecho ya acreedor a este título.

Representativos de todos los halagos prodigados a Escosura son las palabras de Sartorius en las que reconocía en el escritor “un genio y talento perfectamente dirigido por un vasto conocimiento dramático, y una instrucción poco común”, cualidades que el público acreditó con sus aplausos y pidiendo el nombre de Escosura al caer telón, de acuerdo con la tradición. Recordemos que el crítico de *El Porvenir* defendió la unidad de interés de la obra y la solidez de su contextura dramática, alabó la habilidad con que están delineados los caracteres y la versificación, y elogió la ejecución y el montaje, pero censuró que Escosura hubiera empeorado el carácter de Isabel de Borbón y las escenas que ésta comparte con el bufón, sin aludir en su caso al Romanticismo francés ni realizar valoraciones de escuelas.



### 2.3.3. ALABANZAS DE SARTORIUS A FERNÁNDEZ DE LA VEGA Y SU LICEO

El viernes 14 de julio de 1837, Luis José Sartorius firmó un folletín para el número 70 de *El Porvenir* sobre el espíritu y las bases en que se fundaba el Liceo del “estudioso y distinguido” José Fernández de la Vega.

En la línea de Dionisio Alcalá Galiano, el colaborador consideraba que la literatura nacional podía alcanzar gran gloria si el genio de la juventud se guiaba por el buen gusto, inspirado por las obras de los autores del Siglo de Oro y liberado de “escuelas extrañas que tan mal cuadran al pueblo español” y de la rutina. Así, denunciaba “el giro tortuoso y violento que los ingenios se han trazado por falta de un tipo regulador de las escuelas”.

En este sentido, Sartorius pedía la adopción de sistemas fijos para la regeneración de las artes, ante el olvido de los preceptos de las academias y la evidencia de que aquellas se habían perdido por falta de protección. Destacaba también la paradoja que suponía que artistas como Murillo y Velázquez fueran imitados y estudiados por los autores extranjeros y ellos fueran sus mayores admiradores, mientras que en España en la escultura y arquitectura solo existían “restos caducos de las inspiraciones que engrandecieron la gloria nacional” en monumentos y estatuas.

Expuesto este panorama cultural tan desalentador, que se unía a la inestable situación política, social y económica, el folletinista se preguntaba:

¿A qué premio, a qué galardón no sería acreedor aquel que discurriese e hiciese práctico un medio por el cual se promoviese el estudio de la literatura, e hiciese cesar la agonía de las artes, dándoles nueva vida por la emulación, y premio por la publicidad? El mayor que pudiera apetecer sin duda, el que tal triunfo lograrse, sería la gratitud de sus conciudadanos. (*EPo*, 14-7-1837)

Sartorius se mostraba convencido de que el joven Fernández de la Vega obtendría esta recompensa por su Liceo Artístico, donde había reunido “a los hombres de más mérito de esta capital” y en el que “confundidas las escuelas y las edades, el genio del saber desarrolla sus encantos”. Para dar idea de su utilidad, exponía las bases que regían la institución.

Así, explicaba que el Liceo lo era de literatura, pintura, escultura, arquitectura y música. Formaban parte de él todos los profesores residentes en la capital, considerándose como agregados todos los que eran de fuera. Este estatus se lograba en

virtud de las obras que remitían. Respecto a las sesiones, todos los jueves se celebraba liceo general, mientras que las secciones de pintura y escultura tenían los domingos escuela práctica de estudio del modelo natural.

También comentaba Sartorius que los tres primeros días del mes se hacía una exposición pública tanto de los trabajos de la institución como de las obras particulares de los maestros, quienes no perdían la propiedad sobre ninguna de ellas. Cada mes se presentaban doce producciones literarias sobre asuntos propuestos, las cuales se imprimían y publicaban junto a dos estampas litográficas y una composición de música.

En este punto, el redactor de *El Porvenir* se congratulaba de haber tenido el honor de asistir a algunas sesiones y admirar la “fraternidad” lograda entre sus miembros por el “carácter dulce” de su fundador, del que elogiaba su “desprendimiento” a la hora de proporcionar todo lo necesario para llevar a cabo las reuniones, en las que “tanto que los pintores ya sobre lindos papeles de colores, ya sobre ricas cartulinas de bristol, ya al óleo sobre lienzos iluminados con reverberos, dibujan y pintan bocetos de gran mérito, los literatos y poetas discuten principios y recitan trozos de poesía”. Además, como había hecho el compañero que firmó el “Museo Crítico Semanal” del 13 de junio, avanzaba que las sesiones serían amenizadas en un futuro por una sección de música y manifestaba que todas las obras del Liceo se conservaban en un elegante *Álbum*, el cual “será algún día un monumento curioso y apreciable que revelará a las generaciones futuros nombres que tal vez se buscarán como a un tesoro”.

A continuación, Sartorius destacaba que en la institución coincidían “miembros de las academias españolas, literatos y artistas de la mayor nota” con jóvenes que sobresalían ya en diversas ramas, por lo que aseguraba que de su seno “saldrá el germen de vida de nuestras glorias artísticas”. Seguían unas líneas de alabanza y admiración hacia José Fernández de la Vega, que reproduzco en su totalidad por su fuerza y belleza y por su interés para conocer la importancia en la época de este escritor:

¡Loor al señor Fernández de la Vega, que impulsado por su amor a ellas, ha cimentado su restauración! ¡Loor al que ha tenido el primero valor para intentarlo, en medio de las borrascas civiles con desprecio de su fortuna y abandonando su porvenir! Esta gloria estaba reservada para aquel a quien se debió el primer triunfo literario en España. El laurel que corona la tumba de *Fígaro* él le colocó: él cubrió el desnudo e insepulto cadáver de ese poeta crítico, que en una inmunda bóveda yacía olvidado de toda la sociedad: y él, (circunstancia notable) cuando acompañado de toda la juventud literaria que secundó sus intentos con noble desprendimiento inhumaba los restos mortales de *Fígaro*, presentó y dio a conocer a

otro poeta, gala de nuestra literatura, con placer lo decimos, al señor Zorrilla; verificándose lo que acaso no ha tenido otro ejemplar, *nacer* un poeta sobre la tumba de otro. (*EPo*, 14-7-1837)

No se quedaba aquí Luis José Sartorius, quien enumeraba alguno de los éxitos del fundador del Liceo, como la traducción en verso de las fábulas de Florián, sus artículos de bellas artes y los que dedicó, bajo el seudónimo de Momo, a varios géneros de literatura, sin olvidar que fue el primero en España que escribió con acierto sobre la filosofía de la música. “Como literato, como poeta y como publicista ha sido y es un talento muy distinguido en la prensa periódica”, resumía el periodista de *El Porvenir*, que pedía la cooperación de todos los amantes de las artes para que las actividades de la institución tuvieran efecto, así como la protección del Gobierno, sin admitir como excusa la inestabilidad política y la guerra.

#### 2.3.4. LICEO Y FRAY LUIS DE LEÓN: TEORÍA LITERARIA DE ABENAMAR

Como hemos apuntado, Abenamar redactó dos críticas teatrales para *El Porvenir*. La primera se publicó en el número 101 del jueves 17 de agosto de 1837, cuando escribió sobre el drama *Fray Luis de León*, original de José de Castro y Orozco y cuyo estreno había tenido lugar dos días antes en el teatro del Príncipe. A modo de introducción y con idéntica ironía a la que utilizaba para hablar de política y de toros, el folletinista volvía sobre uno de los temas de discusión del momento: los excesos del Romanticismo. Además, se refería a la pugna entre éste y el Clasicismo y a la concepción del teatro como medio didáctico.

Al igual que Dionisio Alcalá Galiano en su artículo sobre *El paje*, el folletinista recalca la voluntad necesaria por parte del autor de teatro ante la dificultad de vivir de su trabajo, en especial en un momento de incertidumbre generalizada, también en la cultura, con el movimiento romántico español en una fase incipiente y en busca de su identidad, en ocasiones sin acierto:

Más vocación que la que el maestro León tuvo para meterse fraile, se necesita ahora para hacer *profesión* de poeta dramático, principalmente si se atiende a que en esta materia, como en otras, ha desaparecido la fe desde que lanzada del foro la poesía clásica ha ocupado su lugar el romanticismo, que, niño todavía y mal criado además, no sabe hacer otra cosa que locuras, llorar y jugar a los muñecos. Y como las gracias de los niños no siempre caen en gracia,

se está muy expuesto en estos tiempos *románticos* a llevar una reprimenda cuando se esperaba un dulce. (*EPo*, 17-8-1837)

Sin embargo, Santos López Pelegrín tampoco se decantaba por el Clasicismo:

Nosotros en esta materia, como en todas, no admitimos más que dos géneros, el género tonto, y el que no lo es; y tan tonto puede ser un poeta clásico, como un poeta romántico, y aun estamos por decir que los dos son tontos de capirote en el mero hecho de ser poetas. (*EPo*, 17-8-1837)

Por otro lado, Abenamar negaba que debiera acudir al teatro “a aprender y a enmendarse”. Por el contrario, comentaba que el teatro era el lugar donde la gente se divertía, expresaba sus emociones y ejercía “el derecho de ciudadanía nocturna”, luciendo sus mejores galas e intentando nuevas conquistas. Pero no todo valía sobre las tablas; era necesario respetar la moral:

Una sola condición exigimos nosotros de los poetas dramáticos, a saber, que no falten al respeto debido a las costumbres, ensalzando los vicios y flaquezas humanas. Por lo demás, con tal que el público salga contento, así se nos da a nosotros que el poeta guarde las unidades aristotélicas, como que la acción dure tanto como el ministerio actual, Palillos enamore a nuestra madre Eva y se junte la China con Alcorcón. (*EPo*, 17-8-1837)

Establecidos estos principios, Abenamar juzgaba el drama recién estrenado, que se basa en los amores de Fray Luis de León antes de ser fraile. No discutía si la elección del asunto era o no acertada, pero afirmaba que “el poeta ha luchado victoriosamente en un terreno lleno de estorbos y maleza”. En este sentido, valoraba que la acción es sencilla pero bien conducida y los amores “llenos de fuego, de verdad, de delicadeza y de encanto”.

En cuanto a los personajes, estimaba que José de Castro y Orozco describía con maestría el carácter de Fray Luis de León, “lleno de amor, de decoro, de elevación de sentimientos, de grandeza de alma”, y creía también perfectamente delineado el de Elvira. Respecto a la versificación, la tildaba de “correcta, pura, armoniosa, llena de bellezas y de poesía”, en especial en la escena en que el protagonista declara su amor a

Elvira, la cual fue muy aplaudida por el público y, en su opinión, bastaba por sí sola para colocar a su autor al lado de nuestros primeros ingenios.

Entre tanto elogio, Abenamar criticaba que el acto final no está en armonía con su época y así lo sintió el público, pues la aparición en escena de varios frailes desvía su atención:

En el tiempo en que vivimos se transige en el teatro con el incesto, con el adulterio, con el asesinato, con las brujas, los duendes y los diablos; pero no se transige con los frailes. Si el autor del drama hubiera abandonado su desenlace a la comisión de conventos, Fray Luis se hubiera casado con Elvira, el convento hubiera sido demolido y los aplausos hubieran resonado largamente por el teatro. (*EPO*, 17-8-1837).

En sus dos últimos párrafos, el articulista ensalzaba la “maestría y conocimiento” con que Matilde Díez, Julián Romea y José García Luna habían interpretado sus respectivos papeles, así como los esfuerzos de la empresa del teatro del Príncipe, que presentó en el cuarto acto una lindísima decoración pintada por Lucini. Además, felicitaba “sinceramente” por su ópera prima al joven autor de *Fray Luis de León*, a quien no tenía el honor de conocer, y le animaba a que continuara su carrera en las letras.

A continuación de esta reseña, A. M. firmaba otra sobre el Liceo Artístico y Literario en la que se recogía el traslado de la reunión del domicilio de José Fernández de la Vega al “magnífico” local de la calle del León número 38, el cual tuvo lugar en la noche del jueves 10 de agosto de 1837. Este dato siembra la duda respecto a en qué número se instaló el Liceo, pues Pérez Sánchez (2005: 53) da por sentado que Musso Valiente confundía la numeración cuando se refería en su *Diario* al número 38, ya que Mesonero Romanos y Bretón de los Herreros coincidían en sus memorias en que se trataba del 36. Sea como fuere, el colaborador de *El Porvenir* narraba los pormenores de la sesión celebrada en esta fecha, en la que se celebraron las actividades habituales de pintura, escultura y recitado de fragmentos, además de quedar instalada la sección de música.

Respecto a la pintura, A. M. comentaba que Gutiérrez de la Vega había trazado un boceto tomado de una escena de *Doña María de Molina*; Esquivel, otra que representaba varios lidiadores; Elbo continuó su preciosa Leda; Villaamil pintó al óleo con el gusto y maestría que le distinguía un claustro gótico, y el señor Gutiérrez menor

regaló al Liceo un bellissimo cuadro al óleo que representaba al rey don Pedro el Cruel arrojándose al Guadalquivir. Por otro lado, recalca que el salón estaba adornado con dos paisajes del señor Bejarano que habían sido remitidos de Sevilla para la exposición pública y animaba a los pintores de provincias a hacer lo propio, “haciendo ver a los extranjeros que en España hay talentos, si bien oscurecidos y arrinconados por la poca protección que se les dispensa, tan buenos como los que llenan con su fama el ámbito de Europa”.

En cuanto a la escultura, A. M. destacaba la “maestría y facilidad” del joven escultor Ferrán para modelar en barro un Sócrates bebiendo del veneno. Sobre la sección de literatura, revelaba que fue amenizada por Miguel de los Santos Álvarez y Jacinto de Salas y Quiroga, quienes leyeron un romance y un fragmento de poesía lírica, respectivamente. Además, Morales Santisteban remitió un “profundo y erudito” artículo para la publicación mensual. En relación a la nueva sección de música, el redactor manifestaba que pertenecían a ella los mejores profesores de la capital, como Ángel Yusenga, conocido por sus composiciones de gran mérito; Ducassi, autor de la ópera *Semirámide Riconosciuta*; el mismo Isaac Albéniz y el joven Pedro Luis Gallego. Estos dos últimos interpretaron piezas al piano: Albéniz un complicado rondó de H. Hertz con “maestría, gusto y brillantez”, y Gallego tres valeses y un capricho “brillante” de composición propia.

Examinado el último encuentro del Liceo, A. M. insistía en los elogios a Fernández de la Vega que ya hiciera Sartorius, ensalzando de nuevo sus esfuerzos en medio de la guerra carlista para que las bellas artes no fueran vencidas. También recordaba que el literato trataba de publicar mensualmente lo más escogido de los trabajos de literatura, pintura y música en elegantes cuadernos, para lo que había abierto una suscripción. En este sentido, se mostraba convencido de que, frente a la multitud de periódicos que “solo sirven para corromper el gusto o inficionar las bellas letras”, los amantes de las artes contribuirían a fomentar esta publicación. Para terminar, pedía al fundador de la institución y a todos sus miembros que mantuvieran su entusiasmo para trabajar por el adelantamiento y la perfección de la cultura.

Cerraba este folletín, bajo el epígrafe “Italia” en mayúsculas, una documentada reseña acerca de los investigadores que en ese momento preparaban traducciones u obras propias sobre literatura, historia, arqueología, gramática y religión. Citaba, entre otros, a Monseñor Mai y sus investigaciones sobre el Vaticano; al orientalista Ungarelli y una obra sobre los jeroglíficos de los obeliscos de Roma; y la gramática griega del

padre Secchi.

### 2.3.5. LA CRUZ DE ORO Y PADRE E HIJO, LA IRONÍA DE ABENAMAR

El segundo folletín sobre literatura firmado por Abenamar se difundió en el número 111 de *El Porvenir*, del lunes 28 de agosto de 1837, con los análisis de las comedias francesas *La cruz de oro* y *Padre e hijo*, cuya primera representación había tenido lugar en el teatro del Príncipe los días 23 y 25 de agosto, respectivamente.

Haciendo gala de su humor e ironía y de su estilo directo y ágil, el colaborador dejaba constancia desde el principio de la mala calidad de la primera obra, tanto por su traducción apresurada como por su argumento inexistente. Para demostrar lo rocambolesco de la historia, sin un hilo narrativo consistente y plagada de inverosimilitudes, se recreaba en exponerla con detalle.

La acción de *La cruz de oro* tiene lugar en Francia durante la época de Napoleón, en una casa de campo cuyo propietario es soldado y en la que hay una rueda, la cual es un personaje más de la obra. Un recluta que debe librar de la rueda al dueño de la finca envía una carta a una hermana de éste llamada Palma, quien regala una cruz al muchacho con la promesa de que se casarán en dos años. Tras abdicar el emperador, el oficial de la compañía del soldado aparece en la casa, se queda a solas con Palma y se enamoran. Pero ella recuerda la promesa que hizo al recluta, que resulta ser el oficial, con quien contrae matrimonio en presencia del dueño de la casa, de su mujer, de su hijo y de la rueda.

En el caso de *Padre e hijo*, una condesa “entrada en días y salida de juicio” quiere casarse con un estudiante rico, cuyo padre es un tratante de bueyes alemán “guapísimo” y “tan filantrópico y tan dadivoso que le dan a uno ganas de saltar a las tablas a que le dé algo”. A su vez, la doncella de honor de la condesa está enamorada de un estudiante pobre. La aristócrata se queda sin novio el mismo día de la boda, mientras que su empleada se casa con el suyo, a quien hace rico el tratante alemán, el cual se descubre que es su padre.

Abenamar tachaba esta pieza de “remiendo” y afirmaba que “el argumento debió quedarse en su tierra”. Sin embargo, valoraba positivamente los diálogos animados y las gracias que contiene la traducción. Respecto al trabajo del reparto, que ni siquiera se molestó en analizar en la primera comedia, destacaba que Pedro Mate estuvo muy frío en su papel de pobre, si bien Josefa Palma desempeñó el suyo “con conocimiento y

sensibilidad” y José García Luna hizo gala de su maestría habitual interpretando al padre y al hijo. En este sentido, el periodista de *El Porvenir* desaprobaba que el mismo actor hiciera dos papeles a la vez por dos motivos: era incómodo para el intérprete y destruye la ilusión dramática. Finalmente, aconsejaba a García Luna que trabajase menos.

#### 2.4. LA SECCIÓN “MUSEO CRÍTICO SEMANAL”

Entre los números 13 y 94 de *El Porvenir*, con fechas del sábado 13 de mayo de 1837 y del jueves 10 de agosto del mismo año, se publicaron diez folletines sobre actualidad cultural y sociedad con el título “Museo Crítico Semanal”, cuyo objetivo era distraer a los lectores de “las áridas letras de la política”, como manifestó el redactor anónimo que escribió el del número 82 del diario.

En realidad, como se puede observar en la relación de folletines incluida en los anexos, esta periodicidad no se cumplió rigurosamente. Los tres primeros de esta sección aparecieron tres sábados consecutivos, mas el cuarto se difundió pasados nueve días respecto del último, en lunes, y el quinto tardó ocho días en aparecer, aunque sí se trataba de la semana siguiente. El sexto “Museo Crítico Semanal” se demoró varias semanas debido a la suspensión de *El Porvenir* por el artículo sobre el discurso de María Cristina, si bien el cese no se prolongó durante tanto tiempo. Finalmente se publicó el martes 4 de julio, por lo que los redactores reservaron ese día para la sección. El intento duró solo dos semanas, pues el noveno salió en miércoles, aunque el retraso fue únicamente de un día. El décimo y último se insertó en jueves y transcurridos quince días, a causa del problema que los colaboradores tuvieron con las autoridades. Aparte, el “Museo” del número 44 perdió el adjetivo de “Semanal”.

Pese a esta irregularidad, los críticos de *El Porvenir* elaboraron una decena de folletines para esta sección, interesantes tanto por las noticias que recogen como por los nombres que los suscribieron. Aunque la mitad de ellos son anónimos, hallamos tres veces la firma de José Fernández de la Vega, una la de Luis José Sartorius y otra la de Francisco Muñoz del Monte con las iniciales F.M.D.M., siendo ésta la única ocasión en que el escritor suramericano figura en el diario. Respecto a la temática del “Museo Crítico Semanal”, su carácter misceláneo implica que se trataran varios asuntos de diferentes materias en cada uno de los artículos, los cuales podemos agrupar en estas categorías: actividades del Liceo Artístico y Literario, crítica teatral, crítica de ópera,



adelanto de montajes de ópera y de verso, aparición de publicaciones literarias, novedades relacionadas con periódicos políticos (por ejemplo, insisten en la absolución de *El Porvenir* por la causa del artículo del número 51), diversiones públicas, bailes y conciertos privados, costumbres populares y tendencias de moda (con alusiones a París). Incluso en uno de los folletines se recomendó un libro sobre táctica para el Ejército.

Sin duda, las informaciones más relevantes son las relacionadas con el Liceo y con los estrenos de teatro. Como ya he apuntado, dentro del “Museo Crítico Semanal” se difundió la primera crónica sobre las sesiones de la institución fundada por Fernández de la Vega, en concreto en el del número 44, del martes 13 de junio. De hecho, *El Porvenir* fue el primer periódico que se interesó por el Liceo, pero Pérez Sánchez (2005: 52), al no tener en cuenta estos folletines, afirma que fue el *No me Olvides* doce días después. En cuanto a la crítica teatral, los redactores se refirieron en esta sección a las obras *María Tudor*, *Jacobo II*, *El paje*, *Valeria casada, ciega y celosa*, *El gondolero*, *La primera lección de amor* y *Doña María de Molina*, además de a la primera representación de *Los amantes de Teruel en Valencia*. De todos los estrenos en Madrid, tan solo el de *Jacobo II*, *Valeria*, *El gondolero* y *La primera lección de amor* fueron comentados con detenimiento, ya que las otras ya habían sido o iban a ser examinadas en otros folletines de forma más extensa.

Además, fue en el “Museo Crítico Semanal” donde *El Porvenir* publicó la noticia de la primera reunión del comité de lectura de los teatros principales y las tres reseñas del diario sobre el teatro de Buena-Vista. Asimismo, en las pocas ocasiones en que los redactores no se atienen al estilo misceláneo, las páginas de esta sección nos revelan curiosidades como la tradición de bajar los lunes la calle de Alcalá desde la plaza de toros a los teatros, que a Sartorius no le gustaban las corridas de toros y una oda de Muñoz del Monte “A Matilde Díez en la presentación de la *Clotilde*”.

#### 2.4.1. FERNÁNDEZ DE LA VEGA Y EL SIGLO “SIN ARTES” DE *MARÍA TUDOR*

El sábado 13 de mayo de 1837, *El Porvenir* publicó en su número 13 el primer “Museo Crítico Semanal”, que también fue la primera crítica teatral firmada por José Fernández de la Vega en el diario madrileño. En una larga digresión que ocupa casi dos de las tres páginas dedicadas al folletín, el escritor hacía una reflexión sobre la situación cultural del siglo XIX y lo calificaba como “sin ciencias, sin artes y sin costumbres”, palabras que ponía en boca de un misterioso personaje con el que decía haberse

encontrado durante un paseo por la capital. Justo antes, escribía:

Esa misma luna inspiró a Cervantes, Calderón y Lope de Vega, y... esa misma luna ¿lo oyes? Esa misma luna derrama sobre ti y sobre la generación presente sus fulgidos resplandores sin avergonzarse... Debiera apagar su luz para siempre!!! -¿Y por qué tan extraño deseo? Le pregunté riéndome. -¡Por qué! Por qué preguntas!!... ¿No te dicen por qué, la degradación de vuestro espíritu y el mecanismo de vuestras ideas y acciones? Siendo esclavos e inertes, ni los siglos os dan lecciones, ni comprendéis las que ellos dejaron grabadas en los monumentos que miráis. (*EPO*, 13-5-1837).

Este paseo ficticio –o por lo menos, literaturizado-, que también servía a De la Vega para reprobear el panorama político (“Menguados imitadores de leyes y de acciones y de cosas; ni sabéis gobernaros ni que os gobiernen”), terminaba en el teatro del Príncipe, donde se estrenaba el drama *María Tudor*. El articulista esperaba un fiel retrato del siglo XVI en Inglaterra, alentado por las palabras de su autor respecto a que “el que sabe ver las cosas, adivina el espíritu de un siglo y el carácter de un Rey con solo ver una aldaba de una puerta”, pero aseguraba que “esperé en vano, porque ni la Reina María era la María Tudor de Víctor Hugo, ni su siglo el de Inglaterra”.

Así, De la Vega tachaba la obra de “creación fantástica” y renunciaba a censurar y explicar los “anacronismos monstruosos” que contiene. No perdonaba que Víctor Hugo presente “un asqueroso cuadro de impudencia que resisten las costumbres”, ya que el francés pone en escena a una “Reina prostituta, celosa de que su amante prostituye una joven de 16 años” y la caprichosa monarca encarga o comete asesinatos injustificados. Sin embargo, el redactor reconocía que *María Tudor* contiene “bellezas que son flores nacidas en un cenagal”. Ahora bien, “ni seducen ni encantan” y el público “lanza un grito de execración al pantano en que se alimentan, y detesta la creación del poeta”. “Tiene razón el desconocido, dije para mí al salir del teatro”, sentenciaba.

A continuación, De la Vega examinaba la representación de la ópera *Inés de Castro*, para concluir con la intención de utilizar su siguiente folletín para “desmentir al personaje del sombrero”, pues pensaba que tenía más motivos para alabar las artes de su tiempo que para atacarlas.

#### 2.4.2. LA FRÍA ACOGIDA DE *JACOBO II* Y PERIÓDICOS LITERARIOS

El nuevo “Museo Crítico Semanal” de *El Porvenir* se difundió justo una semana después del primero, el sábado 20 de mayo de 1837. La crítica, que se insertó sin firma, ocupa únicamente una página y cada asunto objeto de análisis está separado por un filete, en forma de reseña breve.

En la primera de ellas, se adelantaba la salida a principios de junio de la publicación *Museo Artístico y Literario* y se comentaba la aparición del *No me Olvides* y *La España Literaria*. Del primer número del periódico de Jacinto de Salas y Quiroga, que había salido el día 7, se destacaba que iba “adornado con un título transpirenaico, elegante carpeta, lujo tipográfico, y una bellísima composición poética de D. Eugenio de Ochoa”, por lo que “dio esperanzas de vida”. El redactor aconsejaba al *No me Olvides* “que cuide del corazón más que de su camisa, si quiere que no le olviden”. Muy contraria era la opinión sobre el otro, “pobre, mezquino y en cueros vivos, *vera efigies* de su nombre”.

La segunda reseña es una referencia de apenas cinco líneas a la verbena de San Isidro, mientras que la tercera reúne multitud de halagos a los cantantes de la ópera *La extranjera*. En la cuarta, el crítico se detenía en la novedad de la semana: el estreno el día 14 en el teatro del Príncipe de *Jacobo II*, drama de Émile Vanderburch traducido por Ventura de la Vega. Pese a la expectación provocada, la primera representación del drama en la víspera del día del patrón tuvo una fría acogida por parte del público. Aunque logró arrancar aplausos en las sucesivas puestas en escena “por ciertos rasgos de simpatía”, la obra nunca llegó a suscitar verdadero interés.

El porqué de esta indiferencia lo explicaba el colaborador de *El Porvenir* por la falta de caracteres sólidos y la existencia de otros que eran prescindibles para la historia, según se deduce de la exposición que realizó del argumento. De entrada, parecía no estar de acuerdo con la manera en que Vanderburch había construido el personaje de Jacobo II, puesto que la acción se basa en querer pintarle como “un tirano ambicioso del poder supremo y fanático papista, que instigado por un *jesuita* y por su misma *esposa*, persigue de muerte a los puritanos y entre ellos a su sobrino el *conde de Montmouth*”. Asimismo, exponía que Jacobo, el conde y su madre son los caracteres esenciales y que, aunque “los tres *solitos* pudieran llevar a cabo sus respectivos propósitos con la ayuda de algunos sayones, tiene el rey por *adláteres* su esposa y su jesuita, y lady *Werner* un *Cuakero* que le viene de molde para decir *moralejas*”.

El periodista opinaba también que la trama de *Jacobo II* es enrevesada, ya que a

la acción principal de la persecución del sobrino del rey se suma que su madre mantiene en secreto la legitimidad de su matrimonio con Carlos II por miedo a que un cambio en la Corona provoque una revuelta popular, pese a que el conde se había levantado en armas contra su tío para vengarse y que su silencio hace que manden a su hijo “al otro barrio”. “Imposible es amalgamar tan opuestos sucesos e interés en una acción sin caracteres, ni colorido, sin exponerse a recibir un desengaño”, concluía el crítico, que subrayaba la prudencia del público por su reconocimiento a la buena traducción y a los esfuerzos de los actores protagonistas.

La siguiente reseña está dedicada a la Galería Tipográfica, que funcionaba desde 1836 en el Paseo de Recoletos y de cuyos directores se alababa en *El Porvenir* su afán por complacer al público. Así, se señalaba la belleza y variedad de la nueva exposición de vistas variadas de lugares de España y del mundo, con la novedad de un autómatas chino que bailaba en una cuerda, y se destacaba el acierto de mantener algunos objetos antiguos, como la vista de “Madrid mirado desde la Virgen del Puerto”. Aunque se admitía que España no podía competir con los adelantos del extranjero, se llamaba a apreciar en su justa medida los avances que se lograban en nuestro país y a “premiar estos desvelos para fomentar la perfección”.

Para terminar, el folletinista desvelaba que en breve se pondrían en escena el drama *El paje* y la ópera *La donna del lago*, así como que se estaban pintando los decorados para el estreno de *La corte del Buen Retiro*, composición a la que la empresa del teatro del Príncipe estaba dirigiendo todos sus esfuerzos para que cosechara el éxito que merecía –aseguraba-. Además, anunciaba que había tenido lugar la primera reunión del comité de lectura, como ya hemos comentado en el capítulo II.

#### 2.4.3. MUÑOZ DEL MONTE: *EL PAJE*, TOROS, MODA Y MATILDE DÍEZ

Cumpliendo de nuevo con la periodicidad semanal, *El Porvenir* publicó el tercer “Museo Crítico Semanal” en su número 27, del sábado 27 de mayo de 1837. Está firmado por F. M. D. M., a quien anteriormente he identificado como Francisco Muñoz del Monte y que comenzaba el folletín con unos versos de “Fiesta de toros en Madrid”, de Leandro Fernández de Moratín:

Madrid, castillo famoso,  
Que al rey moro alivia el miedo,  
Arde en fiestas en su Coso  
Por ser el natal dichoso  
De Alimenor de Toledo.

Este poema le servía para introducir dos de los acontecimientos de la semana: la corrida de toros del lunes y el estreno de *El paje* en el teatro del Príncipe esa misma tarde, la del día 22. El crítico no se detuvo en ellos, pues tanto uno como otro ya habían sido ampliamente analizados en las páginas del periódico; los toros el día 23 en una crítica anónima que supongo de Abenamar y el drama el día 24 por Dionisio Alcalá Galiano. Así, solo comentaba que los madrileños se “deslizaban” de la calle de Alcalá a la del Príncipe para tomar asiento en el coliseo y utilizaba una metáfora para referirse a la recepción del drama por parte del público: “Mataba fuera de la puerta de Alcalá el cachetero con la media luna, y *El paje* no empleó tampoco mejores armas en sus ensayos de lidiador: sin embargo hubo una notable diferencia; en la plaza se anunció la catástrofe con timbales y clarines, y en el teatro con lindísimos versos”.

A continuación, Del Monte se refería a la procesión del Corpus Christi, concretamente a la “invasión” de las tiendas de la calle del Carmen en los días previos para comprar las mejores ropas y tocados para la ocasión. “En París se declaran las modas el Viernes Santo en el paseo de *Longchamps*, y en Madrid el día del Corpus”, sentenciaba el redactor, que añadía un curioso apunte sobre las tendencias de la temporada: “En este año los rasos para vestidos, las blondas para fichus y la gasa labrada para sombreros, parece obtener la preferencia de las elegantes. Frac de color claro y levita de verde oscuro llevan los hombres. Las hechuras son bastante exageradas en la moda corriente”.

Del Monte también escribió sobre la futura inauguración del teatro de Buena-Vista, con las breves aunque sugestivas líneas que cité en el apartado dedicado a este coliseo de segundo orden. En otra reseña, enlazaba con el anterior “Museo Crítico Semanal” y aludía al *Museo Artístico y Literario* y a *La España Literaria*.

Sobre la primera publicación, el articulista precisaba que aparecería el 1 de junio y que llevaría estampas litográficas de profesores acreditados, aparte de manifestar que era probable que mereciera la aceptación del público porque inspiraban confianza quienes la dirigían y redactaban. Respecto a *La España Literaria*, “el periódico llamado así por mal nombre”, destacaba que “ha resucitado más decentito que en su primer oriente”. Pese a ello, el *Eco del Comercio* había manifestado –contaba– que “los que han puesto su nombre al pie de los artículos de su primero y segundo número no quieren ser

hijos de tal madre. ¡Qué tal sería ella!!!!<sup>317</sup>.

Para concluir, Francisco Muñoz del Monte daba noticia de una comida de jóvenes literatos celebrada esa misma semana y en la que se trató del mérito de algunos de los actores de los teatros de la Cruz y del Príncipe. El escritor incluyó varias estrofas de una oda propia improvisada en el evento, en los que ensalzaba el buen hacer de Matilde Díez en el papel de la *Clotilde* de Soulié:

*A Matilde Díez en la representación de la Clotilde*

Yo te oí, yo te oí... Tu tierno acento  
Mi pecho conmovió: llanto del alma,  
Llanto que solo arranca el sentimiento  
En perlas inundó tu faz de rosa.  
Así, triunfando del invierno frío,  
La bella flor que se colora en mayo  
Siente en su cáliz matinal rocío  
Al relucir del sol el primer rayo.  
Inspiración sublime  
Vaga en tus ojos, en que ya sombría,  
Ya luciente y serena,  
Esperanza o terror, placer o pena,  
Amor o susto tu mirada imprime  
Al mudo espectador. – No de otra suerte  
De Delfos la fatídica agorera  
En el trípode sacro se agitaba,  
Y el fuego por sus ojos discurría,  
Y del ardiente Dios que la inspiraba  
El misterioso acento repetía,  
Y la Grecia en silencio la escuchaba.  
¡Actriz inimitable y elocuente!

.....  
..... Tú eras Clotilde,  
Tú de Cristian la moribunda amante  
La vez primera que sonó en mi oído  
Atónico, arrobado, estremecido  
El estertor de tu eco agonizante.  
Forzado a abandonar mis dulces lares,  
Mi dulce patria, la Cubana Antilla,  
Yo vi la Europa: - Vi los altos muros  
De la ciudad de Alcides .....

.....  
Vi esta tierra  
Antigua, inspiratriz, clásica, hermosa,  
Esta tierra del Cid y de Pelayo,  
La tierra de mis padres... y mi frente,

---

<sup>317</sup> Estas palabras se entienden al leer el suelto que el *Eco* publicó en su número 1.118, del lunes 22 de mayo de 1837, a petición de los interesados, en el que se explicaba que ningún escritor de los que figuraban en el prospecto continuaba en la redacción, y que se habían difundido sin permiso de sus autores los dos artículos firmados insertados en el nuevo número, los cuales habían sido elaborados con mucha anterioridad.

Que hirió de proscripción súbito rayo,  
 Anublóla el pesar crudo, inclemente;  
 Y fue insensible a su eternal belleza  
 Mi seco corazón; y el entusiasmo  
 No halló cabida en mi agitado pecho.  
 Mas luego que te oí, de tu hondo llanto  
 Al eco arrobador y poderoso  
 Tornóse a abrir la desecada fuente  
 Del entusiasmo y del placer. Ansioso  
 Bebí en tu acento celestial consuelo,  
 Y olvidé mi destierro y desventura  
 Y amarga soledad. ¡Oh! Nunca el Cielo  
 A tus votos se niegue, actriz sublime.  
 Tú, que has calmado en la brillante escena  
 Con tu gesto y tu voz la intensa pena  
 Que del proscrito el corazón oprime.  
 F. M. D. M.

#### 2.4.4. OCHO “NOVEDADES” DE LA SEMANA CULTURAL EN LA CAPITAL

El cuarto “Museo Crítico Semanal” de *El Porvenir* no se insertó en sábado sino en lunes, concretamente el 5 de junio de 1837. Precedido por una letrilla satírica de Abenamar, el artículo aparece sin firmar y sigue el esquema de reseñas breves, pero en esta ocasión no están separadas por filetes sino por los ladillos “Quinta novedad”, “Sexta novedad”, “Séptima novedad” y “Octava novedad”. Las otras cuatro están explicadas en la primera nota, la más extensa, en la que el redactor anónimo constata, no obstante, que durante la semana había habido más “chismes” que “novedades”. Entre éstas, las más importantes fueron la subasta de la redacción de la *Gaceta de Madrid* y la “metamorfosis” de *El Mundo*, “que de menguado y ruin talante convirtiéndose en elegante y esbelto”. Del periódico de Santos López Pelegrín señalaba, en alusión a su lucha política, que “es mundo que combate, y con sus armas vence las malas ideas, aunque por algún tiempo lleguen a predominar”.

Tras apuntar que hubo ópera el sábado y toros el lunes, novedades que no comentaba por haber dedicado *El Porvenir* un folletín a cada una de ellas, el crítico del diario se refería al primer número del *Museo Artístico y Literario*, publicación que obtuvo su aprobación por la “inteligencia” con que estaban tratados los temas, lo cual apuntaba a que su redacción no era novel. Censuraba que el retrato del actor Antonio de Guzmán estuviera engrasado, lo que aprovechaba para lamentarse de la falta de buenas prensas litográficas, y adelantaba la entrega del de Matilde Díez en el número siguiente. El colaborador consideraba estos retratos como una forma de estimular y de premiar la carrera dramática, y también aplaudía que el *Museo* diera figurines de decorados y

escenas para que los teatros de provincias los pudiesen copiar y mejorar. Por último, aseguraba que en este periódico trabajarían “los pintores de más nota de Madrid y los literatos de más nombradía con el objeto de dar protección a las artes”.

El folletinista era conciso y directo cuando abordaba la sexta novedad: poco más de tres líneas para informar de una sentencia a seis meses de cárcel en el castillo de Segovia contra Jacinto de Salas y Quiroga por un artículo de *El Duende*. “Cero y van tres. Viva la libertad de imprenta. A este paso Segovia será un Ateneo”, denunciaba. Totalmente distinta es la séptima novedad, en la que se avisaba que ese mismo día se celebraría el último baile en casa del señor Hurtado de Mendoza, quien debía suspenderlos debido a la llegada del verano. El periodista de *El Porvenir* los consideraba los únicos bailes particulares del invierno que merecían la pena citarse, e incluso “la reunión más brillante de la capital”<sup>318</sup>. Finalmente, en la octava novedad, recomendaba a todos los jefes y oficiales del Ejército el *Tratado elemental y didáctico de táctica sublime* del brigadier José Ramón Mackenna, antiguo subdirector del colegio general militar de Segovia.

#### 2.4.5. EL LICEO Y CRÍTICAS AL *ECO* POR LA CORTE DEL BUEN RETIRO

El martes 13 de junio de 1837, *El Porvenir* insertó otro “Museo Crítico” (sin la palabra “semanal”), de nuevo sin firma. Este artículo se revela como el más interesante de todos los publicados en esta sección por dos motivos: se habla por primera vez del Liceo Artístico y Literario en el diario de Juan Donoso Cortés, y también por primera vez se menciona en el folletín una crítica literaria de otro periódico, en este caso del *Eco del Comercio*. Estas dos novedades ocupan la primera y la sexta reseña de las siete que se recogen, pero yo las abordaré al final, tras comentar las otras que se destacan, a fin de ser más clara en la exposición.

Así, en segundo lugar el redactor explicaba en qué había consistido el último ejercicio de fuego de la Milicia Nacional de artillería, sin desaprovechar la ocasión para alabar su “aplicación y destreza” y recalcar que “seguramente los enemigos de la libertad se arrepentirían de colocarse a su frente”. A continuación, apuntaba que el día anterior había habido toros en la capital, como era costumbre los lunes, pero renunciaba

---

<sup>318</sup> Probablemente se refería el redactor a Francisco Hurtado de Mendoza, quien en febrero de 1837 obtuvo licencia para dar bailes de máscaras en su domicilio de la calle de la Parada, a condición de que abonase a los fondos municipales 80 reales por cada uno de ellos (AVM Cont. 4-171-1). No obstante, el nombre que aparece junto a esta dirección en la relación de bailes ofrecidos es Juan Antonio Mendoza.



a hacer una crónica de la corrida debido a su indiferencia hacia la fiesta nacional, que justificaba por su propia experiencia personal. Para ello, narraba una anécdota que le ocurrió en la plaza con un poeta de nombre Miguel Zarzaparrilla, la cual hace dudar al lector si era real o ficticia. Es interesante además la sutil referencia al Romanticismo, pues introducía el tema de los toros con la frase: “Aunque función de sangre, picas y espadas, es función *clásica*”.

La cuarta reseña del colaborador se centraba en el último baile en la casa del embajador de Estados Unidos. Con la única pega del calor, recalca la “fineza y galantería española” de la distinguida concurrencia y que “la hermosura y las galas que ostentaban las bellas, hacía contraste con la sencillez de los caballeros”. En este sentido, contaba que ellos llevaban en su mayor parte traje de calle, mientras que las mujeres iban vestidas de sedas y tules. Destacaron la señora Heredia y la señorita de Cerdeñola, quien lució un “modesto vestido” de linón blanco con lazos azules. Aunque el embajador se retiró enfermo a las tres, “no se interrumpió el sarao”, que finalizó con un cotillón general.

La quinta novedad está dedicada otra vez al *Museo Artístico* y al *No me Olvides*, que acababan de publicar dos estampas litográficas de muy buena calidad: el primero, el retrato de la actriz Matilde Díez, como había avanzado *El Porvenir* en el “Museo” anterior; y el segundo, el de Juan Eugenio de Hartzenbusch. Subrayaba el folletínista anónimo que ambos recogían “trozos de amena literatura muy escogidos”, motivo por el que los recomendaba al público con el deseo de que “las bellas artes logren en medio de los días de amargura en que vivimos el premio a que aspiran”. “El movimiento literario y artístico que se advierte revela a qué grado de esplendor pudiera llegar nuestra trabajada España si pudiera gozar algunos instantes de quietud”, decía en referencia a la inestable situación política.

Para finalizar, el colaborador aseguraba que había visto el retrato de la princesa Elena de Mecklemburgo, esposa del duque de Orleans, realizado por el “eminente pintor” y “excelente retratista” Baernaverr. Ensalzaba no solo la calidad del dibujo y de las tintas, sino también “la cabeza encantadora y las formas agradables y esbeltas de la princesa”, las cuales “causan al observador un sentimiento, considerando la dicha del duque de Orleans, que no es todo caridad por cierto”.

Antes de la reseña sobre este cuadro se incluyó la crónica de la primera sesión del Liceo, que tuvo lugar en la noche del 12 de junio en la casa de “un joven literato de esta corte” con la presencia de “varios pintores académicos y poetas de nota”. Éstos

recitaron “bellísimos versos” mientras que aquellos trasladaron a cartulinas de colores con sepia y albayalde los motivos inspirados por las composiciones, entre los que destacaban una escena de *El vergonzoso en Palacio*, otra de *La corte del Buen Retiro* y el retrato de un literato sobre cartulina de Bristol con lápiz plomo. Desde *El Porvenir* se adelantaba que se daría conocimiento a los lectores de las actividades del Liceo, y se expresaba el deseo de que la sociedad fuese fomentada por todos los artistas hasta llegar a rivalizar “con los casinos extranjeros”. Además, se apuntaba la posibilidad de que hubiera también una sección de música, como así ocurrió.

Queda únicamente por comentar, por lo tanto, la reseña consagrada a *La corte del Buen Retiro*, drama que Luis José Sartorius había analizado con anterioridad. En esta ocasión, el redactor anónimo del “Museo Crítico” se fijaba en el artículo que el *Eco del Comercio* dedicó a la pieza de Patricio de la Escosura, lo que le parecía “novedad y muy grande” por tratarse de materias que no estaban “embozadas en su *profunda* política”. Con ironía, arremetía contra el estilo en que estaba escrito el folletín y llamaba la atención a

todos los amantes de las bellas letras, para que miren, atiendan, observen y consideren cómo y de qué pulida manera, con tono didáctico y magistral, analiza el *Eco* las bellezas y defectos del referido drama, y que así como en la polémica de principios políticos a todo bicho viviente sin escape de roso ni velloso, plante ni mamante <sup>319</sup>, sacude el bálago, de igual manera a cada *quisque* que por fas o nefas se da al público con alguna producción literaria, tira de la péndola y con solo un rasgo, zas, le llama tonto y le anonada. (*EPO*, 13-6-1837)

“¡Triste de aquel que se pone a merced de un necio! ¡Digno premio alcanza por sus desvelos el literato a quien tal gente censura!”, sentenciaba tras estas líneas el crítico de *El Porvenir*, que manifestaba a quienes no hubieran ido al teatro pero sí leído el artículo del periódico de la oposición que, al contrario de lo que se decía en él, el público había brindado una entusiasmada acogida tanto a la obra como a su autor.

---

<sup>319</sup> Con estas palabras parafrasea el folletinista el *Cuento de cuentos* de Francisco de Quevedo.

#### 2.4.6. VALERIA CASADA, CIEGA Y CELOSA Y EL GONDOLERO

La suspensión de *El Porvenir* por el editorial sobre el discurso de la regente provocó que el nuevo “Museo Crítico Semanal” se retrasara tres semanas (hasta el número 60, del martes 4 de julio de 1837), como explicaba el propio articulista anónimo, que se proponía recoger todas las novedades que no habían podido ser comentadas durante ese período relativas a asuntos más agradables que los “fusilamientos de nuestros soldados en la Mancha; de miserias y hambres en el ejército del norte; del señoreamiento de las facciones en Cataluña y Castilla”.

La primera de ellas es el estreno del drama *Valeria casada, ciega y celosa*, que el redactor de *El Porvenir* no renunciaba a comentar con cierta amplitud pese a que algunos periódicos se habían ocupado ya de su análisis, ya que no quería privar a los suscriptores del diario de la noticia de esta producción dramática, la cual había llamado la atención del público y del equipo de Juan Donoso Cortés. El folletinista hacía un breve resumen del argumento de la pieza, vista por primera vez en el teatro del Príncipe el 17 de junio. Valeria recupera la vista porque su amante cura su enfermedad, halla la felicidad completa casándose con él, pero su afición al estudio provoca que se quede ciega otra vez. Aunque su esposo la ama, se siente atraído por la belleza de otra mujer, se enamora de ella y es correspondido. En este punto, recalca el crítico que los medios elegidos para dar interés al personaje principal son “todos filosóficos, todos hijos de las penas del corazón”, ya que Valeria sufre por tormentos del alma, “las realidades y las ilusiones”.

Sin embargo, encontraba un defecto en la trama del drama. Cuando Valeria se entera de que su rival es madre, se sacrifica por no crear un ser infeliz, pero el divorcio que intenta provoca desconcierto al espectador —explicaba—. Frente a la pasión “concentrada, terrible, llena de violencia” de antes, este “tibio y muy tibio” desenlace “decolora” el interés del drama y produce un efecto contrario al que pretende el autor, ya que no lograba dar más nobleza al personaje. Por este motivo, el colaborador destacaba al principio de la reseña que la obra conmueve no por sus “pasiones vehementes y arrebatadoras”, sino por “una impresión de melancolía más o menos inspirada, incitada por la compasión”.

En cuanto al trabajo de los actores, ensalzaba la “inteligencia artística” de Matilde Díez, pero no creía digna de particular mención la ejecución del resto del reparto. Respecto a la traducción, señalaba que era de mejor calidad que la que circulaba impresa, por lo que aconsejaba a los traductores que se volcasen en su labor para tener

más piezas como *Valeria* a menudo en cartel, porque “nos vamos acostumbrando a lo bueno”.

A continuación, el articulista de *El Porvenir* daba cuenta del estreno del drama *El gondolero*, traducido del francés por Gaspar Fernando Coll y Manuel Antonio Lasheras, el cual se había celebrado en el teatro del Príncipe la noche del 27 de junio a beneficio del “apreciable actor” Pedro González Mate. El redactor le felicitaba por la elección de esta pieza, cuya versión en castellano juzgaba esmerada y muy bien interpretada y de la que alababa también el texto original. En este sentido, subrayaba que si bien “hemos combatido y combatiremos eternamente la codicia con que la literatura *transpirenaica* invade nuestra escena”, no podían “dejar de tener alguna indulgencia cuando vemos producciones de la naturaleza de esta, especialmente si plumas hábiles las acomodan al teatro español”.

El redactor prefería no comentar los “lunares” de *El gondolero* para destacar la “originalidad de los pensamientos” de esta “bellísima creación”. Estimaba que la parte dramática brilla más que la filosófica y está perfectamente entendida, ya que acción e interés nacen unidos y la tensión va en aumento, de manera que se apoderaba del ánimo, la atención y las simpatías del espectador. Valoraba también que el protagonista actúa impulsado por el ansia de venganza pero le mueve el amor paternal, ensalzando a cada paso las virtudes de su hijo, quien se gana el cariño del pueblo; su comportamiento tiene un fin concreto y tal vehemencia hace que se sacrifique a sí mismo. Todo está construido y contado con ingenio, dando a la obra un “aspecto noble y grandioso”.

Sobre la labor del reparto, el crítico resaltaba la “maestría inimitable” con que Carlos Latorre había interpretado su complicado papel, mientras que se reservaba sus halagos hacia la señora Pérez y los señores Mate y Romea para cuando ejecutasen otros roles con los que pudieran hacer “brillar” su talento, si bien apuntaba que su trabajo no merecía censura. El menos acertado le pareció el señor Galindo, pues fue el que en menor medida desenvolvió el carácter que representaba, aunque elogió su evolución en las tablas madrileñas: “Hemos notado que ha olvidado algunos de los resabios que trajo de las provincias, y ya solo falta a su distinguido mérito que atienda más a los personajes que al público”. En definitiva, no dudaba que la empresa de los teatros mejoraría de posición, a pesar incluso del calor del mes de julio, si llevaba a las tablas dramas tan bien adornados y de tanta aceptación.

Continuaba el colaborador de *El Porvenir* con la crónica de una función en el teatro de Buena-Vista, la cual he comentado ya en su correspondiente apartado. En la

siguiente reseña, alababa el talento del joven señor Ducassi, primer violín de la compañía de ópera, quien estaba componiendo una pieza en ese momento. El folletinista había escuchado un ensayo de la obertura interpretado por toda la orquesta, cantada por Pedro Lej y todos los coristas. Admiraba la “profundidad, sentimiento e inteligencia” de este fragmento y el talento del músico, que quería que no quedara oculto. Por último, deseaba buena suerte al señor Passini y a la Brighenti con *El Pirata*, de Bellini.

#### 2.4.7. BENEFICIO DE HARTZENBUSCH Y PUNTADAS POLÍTICAS DE FERNÁNDEZ DE LA VEGA

La música ocupa también parte del siguiente “Museo Crítico Semanal”, publicado el martes 11 de julio de 1837 y firmado por José Fernández de la Vega como F. de la V. Al igual que en su primer artículo, escribía una larga digresión antes de entrar en materia, justificándola con que se observaba “tan escaso de materiales como el gobierno de noticias, el ejército de recursos, la bolsa de interés, el arca pública de maravedís, la oposición de fuerza”. “El diablo Política” le perseguía de tal suerte que debía oponer resistencia, “como una reforma a un doceañista, un convento a las picas de un don Joaquín, una granja al asalto de un sargento esforzado, y unos diezmos a la hambre pública”. Las alusiones de este tipo siguen durante varias líneas, de tal manera que el crítico crea “un baturrillo” y da “por los cerros de Úbeda”, como él mismo admitía. Por fin, anunciaba que iba a referirse a los partes de la *Gaceta*, un concierto, un nuevo tenor en la *Gabriela*, un beneficio para el autor de *Los amantes de Teruel* y “una cosa que se llama *Nuevo Recreo*”, porque “a falta de pan buenas son tortas”.

El escritor abordó primero el gran concierto celebrado en el teatro del Príncipe el 3 de julio. Ese día *El Porvenir* no publicó la cartelera, pero en el *Diario de Madrid* se anunció como “Gran academia extraordinaria con decoraciones, trajes y acompañamientos”, distribuido en tres partes. Opinaba que el evento merecía más concurrencia, debido a que la elección de piezas fue muy escogida y a que su ejecución fue buena, en especial el dúo bufo de la cantante Carraro y el señor Cavacepi en *La italiana en Argel* y el final de la *Norma* con Mariana Brighenti. Destacaba también que se interpretó una canción picaresca por la señora Corradi, a quien aconsejaba que no se fiara mucho del Chairó, en alusión al nombre de la pieza –*El Chairó*–, con versos de Agustín Azcona y música de Ramón Carnicer. Por último, recalca la belleza de la decoración estrenada en la tercera parte, si bien no merecía tanto lujo escénico la

sinfonía para la que fue descubierta.

Fernández de la Vega comentaba a continuación la representación de *Los amantes de Teruel* a beneficio de su autor, celebrado el 5 de julio en el coliseo del Príncipe. Por una parte, el crítico veía positivo que se celebrasen este tipo de eventos para premiar y animar a los ingenios; por otra, rechazaba que se eligiera el verano para hacerlo, pues Hartzenbusch “merecía no hallar este enemigo de su premio”. Pese al calor propio de la estación, la ejecución fue esmerada y el público la aplaudió con justicia, -añadía-.

Respecto a la ejecución de *Gabriela di Vergi*, de Donizetti, Fernández de la Vega fue breve y no prodigó grandes halagos. Solo dijo que la voz del señor Passini dio “más colorido armónico” a la ópera y que la señora Ramos suplía la falta de su voz con su abundancia de cortesías.

Sobre los partes de la *Gaceta*, el colaborador se preguntaba: “¿En dónde están?... ¿Cuántos son los muertos? ... Ya, ya...”, entiendo que refiriéndose a las víctimas de la guerra carlista. En cuanto al Nuevo Recreo, apuntaba únicamente que “tan pocas alabanzas se pueden dar al fundador, como al ministerio por sus triunfos”. Aunque en principio parece que aludía a una nueva publicación, no he hallado referencias de ninguna con este nombre en el año 1837, por lo que es probable que se tratase de un establecimiento cuyo dueño organizaba bailes con orquesta. Esta diversión no se anunciaba en *El Porvenir* por esas fechas, pero sí en los números de principios de julio del *Diario de Madrid*.

#### 2.4.8. LA PRIMERA LECCIÓN DE AMOR Y LOS AMANTES DE TERUEL EN VALENCIA

El martes 18 de julio de 1837, *El Porvenir* insertó otro nuevo “Museo Crítico Semanal”, en esta ocasión firmado por Luis José Sartorius con las iniciales de su nombre y con su apellido completo. El escritor citaba entre las novedades de la última semana la absolución del diario por el artículo sobre el discurso de María Cristina y la corrida de toros del lunes anterior, lo que le daba pie a reconocer su desconocimiento del argot taurino. Esto lleva a considerarle como posible autor del folletín del 13 de junio, en el que, como hemos visto arriba, el periodista anónimo manifestaba abiertamente que no era aficionado a la fiesta nacional. Sea como fuere, Sartorius se centraba en dos asuntos: el estreno en la capital de *La primera lección de amor* y una reseña sobre la primera representación de *Los amantes de Teruel* en Valencia recogida

en un periódico de esta ciudad.

Sobre la traducción de Manuel Bretón de los Herreros, estrenada en el teatro del Príncipe el 12 de julio, Sartorius expresaba su sorpresa por el hecho de que la pieza se tratara de una comedia y no de un drama. “Una *comedia*! decía yo: una comedia, cuando hasta los chicos de la escuela hacen ya dramas y dramas románticos! La empresa ha perdido el seso, añadí entre mí; de seguro no va un alma; yo al menos, a no ser por el título que me ha llamado la atención...”, admitía el escritor, quien explicaba que fue al teatro impulsado por los recuerdos. “¿Quién será el maestro? Pensaba yo antes de alzarse el telón; ¿él o ella? Pero no crean mis amables lectoras que les hice la injusticia de suponer a *ella* la discípula”, apuntaba con acierto Sartorius, quien pasaba a exponer la trama de *La primera lección de amor*.

Durante una estancia en Suiza, Elisa conoce a un conde y a un barón que se baten en duelo por su amor. El primero hiere al segundo, que huye y, pese a todo, pide matrimonio a la joven, quien acepta. La unión dura apenas seis meses, pues la herida que el conde causó al barón se abre y éste muere. Cuatro años después, Elisa vive en una casa de campo cerca de París, sin acordarse de su marido y en busca de nuevas conquistas. Habita en la quinta un hombre de nombre Alfredo que provoca gran desconfianza en la mujer, además de la dueña de la finca y de su sobrino, Federico, que llega después. Él y Elisa se conocen desde antes de Suiza; a ella le interesa desde siempre y ahora sus sentimientos son correspondidos. El padre de Federico llega a la casa de visita y resulta ser el conde Ramière, el antiguo amante de Elisa y asesino de su difunto marido.

En el segundo acto, Federico está tan profundamente enamorado que se olvida incluso de su padre, quien obliga a Elisa a que deje volver al chico a casa. Con este fin, el conde enseña a su hijo una nota escrita a la baronesa por Alfredo y que ha llegado casualmente a sus manos, en la que éste se burla de Federico y amenaza a la futura esposa con hablar si no le despide. La nota desgarró al muchacho, quien decide desafiar a Alfredo. El conde, conocedor del duelo, pide a Elisa que le detenga mientras él se bate en lugar de su hijo. La protagonista lo intenta de todas las formas posibles y finalmente hace entrar a Federico en su gabinete para escribir a su padre antes de ir al desafío. Aparece entonces Alfredo, que ha recibido una misiva de Elisa pidiéndole que no vuelva a su casa; él acepta, pero no cede en entregarle las cartas en las que consta que ella ha cedido a sus deseos. En medio de esta situación desesperada, irrumpe el conde y se cita en duelo con Alfredo. Entretanto, Federico oye el secreto de Elisa y huye por un

balcón, encontrándose con su rival, matándole y arrebatándole las pruebas de la debilidad de la baronesa, a quien se las entrega. Tras este desengaño, que no logra borrar el amor que siente, el muchacho reúne valor para renunciar a Elisa y parte con su padre, que exclama: “¡He recobrado a mi hijo!”.

Pese a dedicar buena parte del folletín a desgarnar la historia, Sartorius no lo consideraba suficiente para conocer “las infinitas bellezas, las situaciones dramáticas e interesantísimas” de *La primera lección de amor*, una “linda comedia, en que nada absurdo, nada inmoral se encuentra”. Tampoco los amores de la camarera de Elisa con Florián, el primo de la baronesa y padrino del duelo entre Federico y Alfredo, escapan a esta delicadeza, resultando un “episodio muy bello y bien entretejido con la acción principal”.

En cuanto al trabajo de los actores, el colaborador aseguraba que la ejecución fue una de las más perfectas que se habían visto desde hacía mucho tiempo en Madrid. Sobre la empresa teatral, destacaba su esmero y el buen gusto en la elección de las piezas, pese a que todavía debía basar su repertorio en textos escritos en el extranjero. Así, manifestaba el deseo de que esta situación cambiara en breve y se representaran exclusivamente obras originales. En este sentido, pedía colaboración a la empresa de los coliseos de la corte y a las que gestionaban los de provincias para dar prioridad a las obras nacionales sobre las traducciones. De hecho, añadía que ciudades como Cádiz, Sevilla, Barcelona, Zaragoza y Valencia habían visto y aplaudido ya con entusiasmo la mayor parte de los dramas románticos del momento.

Uno de ellos era *Los amantes de Teruel*, sobre el que un crítico de iniciales J.M.B. escribió en el *Diario Mercantil de Valencia* con motivo de su estreno allí<sup>320</sup>, producido el 22 de junio de 1837, cinco meses después de su primera representación en el teatro del Príncipe. La crítica ocupa tres páginas del espacio dedicado al folletín (llamado “boletín” en la publicación levantina), si bien buena parte de ella son fragmentos extraídos del drama de Hartzenbusch. En el “Museo Crítica Semanal”, Sartorius reproducía unas líneas de los párrafos finales, sin duda las más interesantes, pues J.M.B., a modo de conclusión, contraponía el éxito del drama al fracaso de otros escenificados anteriormente, lo que da idea del acierto de su autor y de los elementos que se valoraban positivamente en este género:

---

<sup>320</sup> Número 178, martes 27 de junio de 1837.



No nos cansaríamos jamás de elogiar esta obra; quisiéramos copiarla entera, tanto ansiábamos ver en escena un drama que elogiar, un drama en donde aprender. La mayor parte de ellos que hemos visto en tres años, y que hubiéramos querido tornar cenizas con nuestras sátiras, mil veces lo repetimos, no son dramas, son farsas trágicas hechas para *barbarizar*, no para instruir y embelesar, o por mejor decir, no se sabe lo que son. ¿Se ve en Los amantes de Teruel algún personaje indigno de la escena? ¿Hay caracteres mal elegidos? No a fe. Esto es conocer el objeto del drama, del teatro; esto es conocer la misión del poeta; eso es saber.

El plan es bueno, el asunto también. Mucho ha creado en ellos nuestro digno Hartzenbusch. (DMV, 22-6-1837)

El redactor de *El Porvenir* resaltaba también la buena ejecución de la actriz Espinosa y del actor Montaña, primeros actores de los teatros de la capital valenciana, dato que tomaba igualmente de la crítica de su colega. Como conclusión, Sartorius deducía de todo lo dicho que si se atendía a los felices ensayos de los jóvenes poetas españoles y a los adelantos de nuestros intérpretes, el teatro nacional se pondría a la misma altura que los más adelantados de Europa.

#### 2.4.9. OTRA SESIÓN DEL LICEO Y NOTAS SOBRE DOÑA MARÍA DE MOLINA

El siguiente “Museo Crítico Semanal” de *El Porvenir* apareció el miércoles 26 de julio, en el número 82 del diario de Juan Donoso Cortés. El folletín se difundió otra vez sin firma y ocupa solamente una página, debido de nuevo a la escasez de novedades culturales reseñables frente a la abundancia de noticias ministeriales y de la guerra. No se detenía el periodista en estas últimas, ya que la sección pretendía “distraer por un momento a nuestros lectores, apartando su imaginación de las áridas letras de la política”, motivo por el que “este lugar está separado de la comunión política por una tamaña línea negra, tan respetable para que la pasemos, como el Tajo al pretendiente, el reglamento al Congreso, la Constitución del 12 en sus días de gloria a sus padrinos, hombres de agosto, y el olvido de una palabra a un escritor de la oposición”.

Tras esta referencia, el periodista anónimo detallaba la última reunión del Liceo Artístico y Literario de José Fernández de la Vega, que había tenido lugar en la noche del jueves 20 de julio. Entre el “Museo” publicado el 13 de junio, en el que la redacción prometía informar de las sesiones, y este del 26 de julio, Luis José Sartorius escribió un folletín sobre las bases de la institución, el cual hemos comentado en “Críticas de los colaboradores” pero que debemos recordar para comprender el que ahora nos ocupa y

otro posterior. En él, explicaba que el Liceo estaba dividido en las secciones de literatura, pintura, escultura y música; que cada jueves había liceo general y los domingos la sección de pintura y escultura tendría escuela práctica de estudio del modelo natural; que los tres días primeros de cada mes haría exposición pública; y que se presentarían cada mes al Liceo doce producciones literarias más una composición de música.

Respecto a la sesión del 26 de julio, el compañero de Sartorius recogía que el señor Esquivel trazó una cabeza griega al óleo y el señor Gutiérrez otra de una mujer de la época empleando la misma técnica, así como que Federico de Madrazo pintó una escena del drama del *Buen Retiro* a la aguada, técnica utilizada también por Villaamil y por el escultor Ferrand. En cuanto a la sección de literatura, contaba que Pedro de Madrazo leyó una composición en verso titulada *Último canto*, mientras que Mesonero Romanos leyó un artículo de *Panorama matritense* con el epígrafe *El duelo se despide en la iglesia* y José de Espronceda su poema *La vuelta del Cruzado*. Sobre la sección de música, anunciaba que se establecería tan pronto como se dispusiera del local que el Liceo había pedido al Gobierno para verificar las sesiones.

“Digna es de especial encomio la aplicación de nuestra ilustrada juventud, a pesar de los disturbios civiles se ocupa con tareas tan arduas en el engrandecimiento de la gloria nacional”, manifestaba el colaborador de *El Porvenir* sobre el Liceo antes de revelar que se estaban ensayando tres óperas: *Lucía de Lammermoor* y *Lucrezia Borgia*<sup>321</sup>, de Donizetti (a las que llama simplemente “Lucía” y “Lucrecia”), y *Güelfos y Gibelinos o Francesca de Remini*, compuesta por Dionisio Scarlatti con texto de Romani. Se detenía el periodista en esta tercera por ser de un músico español, el cual prometía “días de gloria a nuestro país” con esta pieza de “gran mérito” por la imitación de las escuelas de Rossini y de Bellini. Al igual que con las obras dramáticas, desde el periódico se aconsejaba a la empresa de los teatros elegir creaciones de artistas españoles frente a “las extranjeras de éxito dudoso”, a fin de fomentar “el genio musical español”.

Tras hacer una mención breve al lujo y la elegancia del concierto en casa de la marquesa de Legarda y del baile en la del señor Heredia y comentar que seguirían disponiéndose con carácter semanal, el crítico reservaba varias líneas al estreno de

---

<sup>321</sup> Esta ópera no se estrenaría en la capital hasta dos años después, el 4 de julio de 1839, de acuerdo con lo que se recoge en la cartelera de *El Piloto* de esa fecha y en la crítica sobre su primera representación que escribió Leopoldo Augusto de Cueto para este diario.

*Doña María de Molina* con motivo de los días de S.M. la Reina Gobernadora. No obstante, ofrecía solo algunos detalles y curiosidades, a la espera del completo análisis literario que Juan Donoso Cortés publicó dos números después y que ya hemos comentado. Así, apuntaba que el teatro del Príncipe estuvo iluminado tanto por dentro como por fuera y que la concurrencia fue numerosa. El articulista interpretaba este éxito como una prueba más del cariño que los madrileños profesaban a María Cristina, a la que llamaba “madre del pueblo español” y “ángel protector de la libertad”. Además, contaba que el aniversario se anunció con un estampido de cañón y que se organizaron otras diversiones públicas que hicieron olvidar la inestabilidad política y la guerra.

Como colofón a este folletín, desde *El Porvenir* se congratulaban del apoyo que estaba recibiendo el teatro de Buena-Vista, cuya compañía y buen repertorio elogiaban en unas líneas a las que ya me he referido cuando abordé la historia de este local.

#### 2.4.10. MÁS DETALLES SOBRE LAS SESIONES DEL LICEO

El último “Museo Crítico Semanal” se publicó sin firma en el número 94 de *El Porvenir*, correspondiente al jueves 10 de agosto de 1837. La sección pierde su carácter de miscelánea, pues solamente se abordan dos temas aunque de manera más extensa: las dos últimas sesiones del Liceo (celebradas los días 3 y 6 de ese mes) y un concierto en la academia de la señorita Canga Argüelles, precedidos de los títulos “Liceo Artístico” y “Academia de música”. A continuación podemos leer una crítica sobre ópera de José Fernández de la Vega, pero aparece separada por un filete más grueso de lo habitual y el título con un tamaño de letra más grande, lo que indicaría que es un texto independiente del otro y, por lo tanto, el anterior no se puede atribuir directamente al mismo escritor.

El colaborador anónimo recalca que el número de profesores del Liceo iba en aumento y que, a juzgar por lo observado en la sesión del domingo, había logrado la progresiva adhesión de los arquitectos más distinguidos de Madrid a su sección de Arte. En este sentido, revelaba que algunos miembros se habían ofrecido para regentar una cátedra sobre la materia, iniciativa que alababa porque la decadencia en la que ésta se encontraba requería de una protección indispensable, en especial la arquitectura. Respecto a las secciones de literatura y pintura, afirmaba que dieron “nuevos motivos de alabanza”, pues Romero Larrañaga, Salas y Quiroga, Díaz, Álvarez, Gallego y otro literato del que no revelaba el nombre recitaron “bellísimos trozos de poesía”, mientras que Esquivel, Villaamil, Ortega y Ferrán ejecutaron a la aguada nuevos bocetos que

enriquecerían el álbum, en el que quedaron estampadas las firmas de renombrados literatos. Al hilo de esto, prometía aportar en un futuro una lista completa de los artistas y escritores que formaban la corporación para dar una idea de su relevancia y de lo que podía conseguir, lo que nunca llegó a ocurrir por el cese de *El Porvenir*.

El articulista comentaba que en el anterior “Museo” habían olvidado involuntariamente expresar que el pintor académico José Elbo estaba ocupado en una Leda, la cual formaba ya parte del álbum junto a otras de sus obras. Enmendado el error, decía que en la sesión reservada del domingo los pintores Gutiérrez de la Vega, Esquivel y Elbo acabaron tres Venus de gran mérito, “bajo las más severas reglas de la escuela española, trazadas por Velázquez y Murillo”. Creía que adornarían la exposición que se verificaría el 1 de septiembre, para la cual habían sido remitidos de Sevilla cuatro bellísimos paisajes de un autor de mucho crédito.

Tras anunciar que desde el 10 de agosto las sesiones del Liceo se celebrarían en un espacioso salón en la calle del León y que ese día se abriría la sección de música por los más acreditados maestros de la capital, el folletinista hacía la crónica de la sesión del día 3. Las obras concluidas fueron los jugadores de Esquivel y el interior de una sinagoga por Villaamil. Por su parte, Gutiérrez y Elbo continuaron con sus bocetos. Se presentaron dos pintores nuevos, si bien no se revelaba su nombre. En cuanto a las actividades literarias, recalca el aplauso general logrado por Patricio de la Escosura con un *Fragmento poético*, por Mesonero Romanos con la lectura de su artículo de costumbres *El Cesante*, por Zorrilla con sus versos *A Cervantes*, por Díaz y su poema *Ayer*, y por Padilla con *El fanatismo*.

El periodista de *El Porvenir* se complacía en que las esperanzas concebidas con la institución del Liceo se iban realizando, y destacaba igualmente la animación y entusiasmo de las sesiones. Además, avanzaba que la primera publicación de sus obras selectas se haría el 1 de septiembre, coincidiendo con la inauguración de la exposición de pinturas. Esta duraría cuatro días por medio de convite, destinándose la mañana del último a la lectura de poesías por los mismos autores y a la ejecución al piano de varias composiciones. “Digna es esta empresa de la juventud del siglo XIX”, afirmaba.

Respecto a la escuela de música de Canga Argüelles, el crítico subrayaba primero el papel de las academias privadas como lugar de aprendizaje en sustitución de los escenarios públicos, para asegurar a continuación que en la escuela de esta señorita “se canta y ejecuta mejor que en el teatro, especialmente en las cuerdas de tiple”. En cuanto al concierto de la noche del domingo 6, resaltaba el buen desempeño de

múltiples trozos de música de los mejores autores, entre los que citaba varios títulos y nombres de intérpretes, como la propia Argüelles, Dolores Goiri, el señor Castellanos, el señor Espín y su discípulo Manuel Álvarez.

## 2.5. LA CRÍTICA TEATRAL DE MIGUEL SALVÁ EN LAS “VARIEDADES”

Como hemos visto en la biografía de Miguel Salvá, se sabe poco acerca de su labor periodística, salvo su trabajo en la *Gaceta* y en *El Porvenir*, a lo que podríamos sumar una posible colaboración con *El Español*, que insertó el 15 de septiembre un folletín sobre literatura española con las iniciales M. S., las mismas que utilizaba en el diario de Juan Donoso Cortés. Sin embargo, la erudición y la pulcritud de los dos artículos que publicó en las “Variedades” de este periódico invitan a investigar su actividad como crítico.

En los dos textos que aportó a *El Porvenir*, Salvá demostró una instrucción abrumadora sobre la historia de la literatura dramática española y de otros países europeos, aunque admitía con humildad que su conocimiento de las obras originales alemanas no era tan profundo como en otros casos. En cuanto al teatro español, el redactor se centró en ambos análisis en el Siglo de Oro, revisando la producción de todos los autores destacados de ese periodo: Lope de Vega, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, Moreto, Alarcón y, por supuesto, Calderón de la Barca, a quien dedicó su segundo artículo. Desde una perspectiva verdaderamente original, Salvá examinaba la influencia de su obra en Corneille, poniendo de relieve a través de varias citas la coincidencia de algunos versos. Además, destacaba las características de las composiciones de nuestro dramaturgo y sus bellezas líricas, basándose en hasta ocho títulos distintos.

### 2.5.1. “ENSAYO” SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL

De los artículos sobre teatro publicados en *El Porvenir*, llama especialmente la atención el que Miguel Salvá firmó con sus iniciales para el número 42 (domingo 11 de junio de 1837) con el atractivo título “De nuestros antiguos dramáticos considerados como pintores de la sociedad de su época”. Muestra del interés de este texto es su lugar privilegiado dentro del diario y su extensión, ya que es la única ocasión en que la sección de “Variedades” pasó a la primera página, ocupando el tercio inferior derecho de la misma y casi dos columnas y media de la segunda.

En las primeras líneas de su ensayo, el colaborador afirmaba que solo la antigua Grecia y España tenían la gloria de haber cultivado un teatro exclusivamente nacional, sin que el influjo extranjero hubiera influido en su creación. A fin de demostrar su hipótesis, identificaba las fuentes que habían inspirado la literatura dramática griega y latina y la de los principales países europeos, para centrarse después en España y, en concreto, en los recursos y habilidades de nuestros autores a la hora de reflejar la realidad histórica y social de sus contemporáneos.

Así, Salvá subrayaba que la tragedia griega no disponía de modelos anteriores y alababa su evolución “desde la humilde llaneza de Tespis, a la magnificencia de Esquilo, para encumbrarse después en la región sublime de Eurípides y de Sófocles”. La comedia también era original, pero rehusaba juzgarla debido a que las piezas de Menandro se han perdido y a la dificultad de comprender la producción de Aristófanes. Además, explicaba que el teatro latino es un “pálido reflejo” del griego en los asuntos, los caracteres y las costumbres, pese al talento de Plauto, Terencio y Séneca. De hecho, el periodista decía de este último que “más que un poeta dramático es una rica mina que los modernos han sabido explotar”.

También los italianos imitaron el teatro griego, y posteriormente el francés. Salvá admitía que habían creado situaciones y personajes peculiares, pero apuntaba que estaban tomados del “populacho más soez” con el único objetivo de provocar la risa.

Tampoco el arte dramático galo era enteramente propio, pues si bien Corneille logró su revolución bajo el patrocinio del cardenal Richelieu, tomó como ejemplos a los poetas griegos y latinos y copió comedias del teatro español adaptándolas a las reglas aristotélicas –exponía-. El escritor de *El Porvenir* le consideraba creador de la comedia y de la tragedia francesa, mas puntualizaba que éstas no tenían el carácter propio de la nación y que podrían haberse formado en cualquier otra. Sobre Molière, reconocido como el padre de la Comédie Française, escribía que “con singular maestría copió caracteres, copió costumbres de su tiempo, pero todas ridículas”, de manera que solo sus escritos no servían para formarse una idea del valor del siglo XVII.

Respecto a Inglaterra, Miguel Salvá sí le atribuía un teatro nacional, pero no tan independiente ni tan rico como el español. De esta manera, comentaba que Shakespeare era “verdaderamente inglés” en sus dramas históricos y en algunas comedias, pero que en otros géneros tomó situaciones de crónicas extranjeras. Asimismo, destacaba que los dramas más relevantes de discípulos suyos como Otway, Dryden y Rowe eran por lo general de tema extranjero.

En cuanto al teatro germano, el articulista reconocía que su conocimiento de las obras originales no era tan profundo como en los casos anteriores. Basándose en las traducciones y en las opiniones de los críticos, concluía que la poesía dramática de Alemania nacía de una comparación de todos los sistemas y que era el país que menos había indagado en sus aspiraciones. En el lado opuesto se situaba nuestro teatro:

De todas las naciones modernas, la España es la que posee un caudal más rico de composiciones originales de mérito distinguido y expresivas de la civilización, de las costumbres de nuestro país. Después de los primeros ensayos, bien infelices por cierto, de imitación griega, empezó a cultivarse el verdadero teatro nacional. Pero la escena española no adquirió la necesaria consistencia, ni produjo frutos razonados, hasta que el calor vivificante de Lope de Vega la hizo crecer y cobrar todo su vigor. Es el padre de nuestra poesía dramática, y en esto estriba su principal mérito, su mayor título de gloria. (*EPO*, 11-6-1837)

Salvá añadía que Lope fijó la forma y el carácter de la comedia, y alababa también la nobleza y generosidad de sus personajes. En este sentido, opinaba que sería el primer pintor de las costumbres de su tiempo si la precipitación con que escribía no hubiera provocado que sus cuadros estén en general mal trazados. En ello le aventajaba Tirso de Molina, de quien ensalzaba su facilidad para retratar la liviandad de las mujeres de su época y para crear situaciones picarescas. Sin embargo, estimaba que en sus piezas tan solo se vislumbra la sociedad española del momento.

El periodista recalcaba la superioridad de Rojas y de Moreto al pintar el siglo XVII, e incluso afirmaba que dejaron obras más perfectas que los otros dos dramaturgos. De ellas subrayaba, entre otros aspectos, el desprecio con que los nobles tratan a los plebeyos y el admirable contraste entre “la pompa, el orgullo, y la galantería de los cortesanos con la sencillez, el candor, y la llaneza de los villanos”. Pero tampoco superaban la calidad de la producción de otro de nuestros autores del Siglo de Oro:

Calderón, dotado de un genio portentoso, de una rica y vivísima imaginación, y de una fantasía flexible y ardiente, no pudo crear el drama español porque otros le habían precedido, mas pudo enriquecerlo, engalanarlo e idealizarlo. No copió servilmente a sus contemporáneos; los estudió, y formó un mundo en su cabeza, de aquellos rasgos más pronunciados, más característicos. A fuerza de talento, subyuga a los espectadores y los embelesa con las ilusiones que les presenta; ilusiones que en boca de cualesquiera otro parecerían exageradas, y extravagantes. (*EPO*, 11-6-1837)

En este sentido, Miguel Salvá señalaba que Calderón de la Barca llevaba al extremo todas las pasiones, y avisaba de que el lector podía formarse una idea equivocada de su siglo si no separaba los elementos añadidos por su imaginación. A continuación, citaba cuatro fragmentos breves de diferentes piezas del literato (*Afectos de odio y amor; Amor, honor y poder; Con quien vengo vengo y El postrer duelo de España*, conforme indicaba el propio folletinista), que él juzgaba como ejemplos de sus excesos, centrándose en las leyes del duelo y en el concepto del honor.

Pese a este defecto, el colaborador de *El Porvenir* calificaba el talento de Calderón de “incomparable”. Sin embargo, como pintor de las costumbres y de los hombres de su época, consideraba que otro escritor le aventajaba, a él y a todos los autores del Barroco español: Alarcón. De él destacaba que sus cualidades están más igualadas que las de Lope, Tirso, Rojas y Moreto, por lo que sus composiciones están mejor acabadas. Además, subrayaba que en sus comedias apenas se encuentran detalles de mal gusto y que muchas parecían haber sido escritas en el mismo siglo XIX. Su templanza y poder de observación sobresalían entre sus cualidades:

[Alarcón] no se elevaba a una grande altura del suelo; pero se sostenía siempre en ella con un vuelo igual y sosegado. Desde allí contemplaba cuidadosamente cuanto se ofrecía a su vista; lo trasladaba después con fidelidad en sus cuadros, y da una perfecta idea de sus contemporáneos. Con sus comedias en la mano, se pueden explicar muchos fenómenos de aquel período de la historia, y descifrar varios de los enigmas en que abunda. Es verdaderamente inconcebible, cómo una nación turbulenta, altiva y osada, jamás estudia su civilización fuera de un limitado recinto, donde agotaba todo su ardor, toda su lozanía, en estériles esfuerzos. Con las cualidades que atribuye Alarcón a sus personajes, se conciben fácilmente esas contradicciones. (*EPo*, 11-6-1837)

Por último, Salvá dedicaba un párrafo a lo que la escuela clásica llamaba “comedia de carácter”, término que el crítico rechazaba. Tampoco estaba de acuerdo con el estilo, pues estimaba que eran semejantes a las caricaturas al presentar abultados los defectos de la sociedad y que apenas prestaban atención a los matices del corazón y de la inteligencia. Ponía como ejemplo las obras de Moratín, en las que “solo encontraremos en ellas reprendidas faltas subalternas, que solo el lente de la malignidad pudiera descubrir”. Así pues, como conclusión, insistía en poner en valor a los autores del Siglo de Oro:



Nuestros cómicos pintan exactamente las costumbres de su tiempo, no con aquella profundidad que debiera exigirse de ellos, si escribieran en nuestros días; sino como pudieron hacerlo en su siglo, siglo de imaginación, y siglo de verdadera originalidad. Si a veces consultan la historia, las tradiciones extranjeras, desfiguran los hechos, hacen españoles todos los personajes, y solo les dejan sus nombres primitivos. La comedia antigua nuestra es un verdadero espejo de la vida, y un fiel traslado de la sociedad contemporánea. (EPo, 11-6-1837)

## 2.5.2. ANÁLISIS DE LA OBRA DE CALDERÓN

Apenas un mes después de publicarse este texto, ejemplo de la recuperación del Siglo de Oro durante el Romanticismo, Miguel Salvá volvía sobre este asunto con el artículo “Calderón”, el autor del Barroco más admirado por el movimiento, como queda patente en la anterior crítica. En esta ocasión, abordaba su figura desde dos puntos de vista: las características de su obra y su influencia en Corneille. Firmado de nuevo con las iniciales M. S. y otra vez en la sección de “Variedades”, este ensayo se incluyó en el número 63 de *El Porvenir* (viernes 7 de julio de 1837) con una extensión similar al primero, pero ocupando la segunda y la tercera página.

En los primeros párrafos de esta suerte de panegírico, el colaborador de *El Porvenir* insistía en la frescura y el entusiasmo de Calderón de la Barca, quien convertía la vida en “una corriente no interrumpida de deleites” pocas veces oscurecida por las desgracias. También destacaba, como ya hiciera en el otro artículo, la imaginación desbordante del escritor, que cautiva al espectador y deforma la realidad:

La historia, la mitología, las costumbres de los pueblos, son entre las manos de este poeta singular, como los juguetes en la de un niño; un objeto solo de recreo. Se complace en alterarlas, en confundir los tiempos, los lugares, las personas, de una forma tan ostensible, que no puede achacarse a ignorancia. Su mente creadora se desdeña de pintar a los hombres como han sido, ella misma les presta una nueva forma, los anima con el soplo vivificante de su inspiración, los infunde nuevas pasiones y les hace obedecer sus preceptos. Su genio altivo, imperioso, no conoce leyes de pura convención; se sobrepone a ellas, y la naturaleza se le somete como una esclava. (EPo, 7-7-1837).

Aparte de estas cualidades, Salvá subrayaba los chistes siempre inocentes de Calderón, su visión tierna a la par que apasionada del amor y, sobre todo, sus dotes

como versificador, dialoguista y poeta, así como su habitual acierto en la elección, presentación y conducción de las tramas. En este sentido, alababa su habilidad para enlazar diferentes historias, logrando variedad y movimiento y manteniendo constante el interés.

Entre tantos halagos, el redactor apuntaba un defecto en la producción del literato: casi todos sus personajes son idénticos en sus rasgos principales. Así, hablaba de galanes enamorados y soñadores, damas apasionadas y altivas, graciosos cobardes y criadas traviesas. No obstante, proponía un modelo de caracteres bien delineados: don Lope y Pedro Crespo, de *El alcalde de Zalamea*. Además, ensalzaba la variedad de matices con que personifica los celos y la venganza amorosa, de la que ponía como ejemplos las piezas *El mayor monstruo los celos*, y *tetrarca de Jerusalén*, *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*.

A continuación, Miguel Salvá recogía algunos fragmentos que él creía muestra de las “bellezas líricas” que contienen las obras de Calderón. Se centraba primero en el tema del amor y mencionaba versos de las comedias *Amor, honor y poder*, *La niña de Gómez Arias* y *Con quien vengo vengo*, cuyo título indicaba debajo de las composiciones, como hacía en el folletín anterior. De la última pieza, citaba como ejemplo de los anhelos de una mujer enamorada unas palabras que Leonor dice a don Juan en la jornada II:

A la aurora desperté,  
La mañana te escribí,  
A la tarde te esperé,  
De noche, don Juan, te vi,  
Y a todas horas te amé.

Representativos también de su ingenio juzgaba el periodista los siguientes versos que Calderón de la Barca puso en boca del personaje de Eraclio en la jornada I del drama bíblico *La exaltación de la cruz*:

El madero soberano,  
Iris de paz, que se puso  
Entre las iras del cielo  
Y los delitos del mundo.

Asimismo, llamaba la atención sobre el partido que el dramaturgo sacaba de la Biblia cuando imitaba su estilo. Prueba de ello era, de acuerdo con Salvá, este fragmento del diálogo que Amnón y Tamar mantienen al inicio de la jornada II de *Los cabellos de Absalón*, cuando él ha cometido ya la violación y rechaza la presencia de su hermanastra:

Vete de aquí, salte fuera,  
Veneno en taza dorada,  
Sepulcro hermoso de fuera,  
Arpía, que el rostro agrada,  
Siendo una asquerosa fiera  
.....  
¿Que yo te quise, es posible?  
¿Que yo te tuve afición?  
Fruta de Sodoma horrible,  
En la médula carbón,  
Si en la corteza apacible.  
Sal fuera! Que eres horror  
De mi vida y su escarmiento.  
Vete, que me das temor,  
Y es más mi aborrecimiento,  
Que fue primero mi amor.

De gran interés es el fragmento que tomaba Salvá de la comedia *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, pues lo utilizaba para relacionar a Calderón con Cervantes. Me refiero al monólogo de Leonor en la jornada I, el cual comienza “Yo estoy en notable aprieto, / Pues sola me vengo a ver, / Y un soliloquio he de hacer, / O he de decir un soneto”, y que comparaba con el de Sancho Panza en el capítulo X de la segunda parte del *Quijote*. El crítico concluía que el primer escritor “no cede en gracia ni en soltura” al segundo, y que le ganaba en sobriedad y sencillez.

Centrándose ya en Corneille, recordaba que éste estudió a Calderón, y destacaba que tomó para su *Heraclio* la escena de *En esta vida todo es verdad, y todo es mentira* en la que Heraclio y Leónido se disputan el honor de morir como hijo de Mauricio. Señalaba también Salvá que los dos pensamientos más sublimes del padre de la tragedia francesa se encuentran en el escritor español, si bien explicaba que el efecto teatral que provocan es distinto.

Con esta afirmación remitía Salvá primero a los versos “[...] qu’il mourut / ou qu’un beau desespoir alors le secourut”, pronunciados por el *Horacio* de Corneille cuando, indignado, pregunta cómo iba a enfrentarse solo a los tres enemigos de su único

hijo vivo. El periodista de *El Porvenir* los equiparaba a los que Calderón incluyó en *El príncipe constante*, cuando Muley reprende a Fénix por haber aceptado, obligada por su padre, un retrato de un pretendiente. Ella pregunta: “Pues qué pude hacer?”, a lo que él responde: “Morir, / Ya que por ti lo hiciera yo”.

La segunda analogía la observaba Salvá entre la *Cinna* de Corneille y *Los cabellos de Absalón* de Calderón. De la primera obra se fijaba en concreto en las palabras que pronuncia Augusto cuando perdona la traición de su valido y le ofrece de nuevo su amistad:

Soyons amis, Cinna; c'est moi qui t'en convie:  
Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie;  
Et malgré la fureur de ton lache dessein,  
Je te la donne encor comme à mon assassin.

Salvá las consideraba inspiradas en los versos en los que David perdona a su hijo Absalón, que asesina atrozmente a Amnón en venganza por la violación de su hermana Tamar:

Seamos, Absalón, amigos  
Con amorosas contiendas,  
Con lágrimas te lo pido,  
Y si no fuera indecencia  
Desta púrpura estas canas;  
Hoy a tus plantas me vieras.

Más singular aun es la analogía que el crítico veía entre una situación de esta pieza y otra de la segunda parte de *Enrique IV*, de Shakespeare, pues el inglés escribió su drama histórico antes del nacimiento de Calderón, hecho que Salvá subrayó al escribir que “dos poetas nacidos en tan diversos climas” habían coincidido, “sin haberse copiado, en una escena de tanto mérito”. En ambas piezas, el príncipe se encuentra en los aposentos del rey una corona, la mira con sorpresa, se la pone en la cabeza tras varias reflexiones, el rey le sorprende, le censura, y él se disculpa y obedece a su padre.

Como conclusión final, a modo de reflexión, Miguel Salvá analizaba la opinión que sobre Calderón de la Barca se tenía en el mismo Siglo de Oro, en el Clasicismo y en el Romanticismo:

Calderón gozó en su tiempo de una reputación colosal, y llegó a oscurecer a Lope de Vega sin embargo del entusiasmo que este había excitado. Hasta aquí nada hay de extraño; pero sí es sorprendente que a principios de este siglo, se mirase a un genio tan extraordinario como un poeta común, y que solo tal cual crítico conservase pura su fama. Aún debe causarnos más admiración, el que los alemanes los primeros, nos hayan sacado de nuestro letargo, y nos hayan hecho conocer el precioso tesoro que yacía descuidado entre nuestras manos. Desde entonces el crédito de Calderón ha ido creciendo, y si no es un poeta popular, los literatos hacen ya justicia a su genio. La crítica imparcial le ha señalado el primer lugar entre nuestros escritores dramáticos. (*EPo*, 7-7-1837).

### 3. LA CRÍTICA TEATRAL EN *EL PILOTO*<sup>322</sup>

Como hemos apuntado, dos jóvenes periodistas y futuros diplomáticos se encargaron de la crítica teatral en *El Piloto*. Salvador Bermúdez de Castro contaba veintidós años cuando pasó a formar parte de la nómina de colaboradores del diario, mientras que Leopoldo Augusto de Cueto tenía veinticuatro. En realidad, éste tomó el relevo de aquel a finales de mayo de 1839, por lo que la aportación sobre teatro de Bermúdez de Castro se redujo a cinco folletines, mientras que Cueto monopolizó el folletín prácticamente hasta el cese de *El Piloto*, con amplios y eruditos análisis de todo tipo de composiciones dramáticas.

#### 3.1. LA CARTELERA DE LA TEMPORADA 1839-1840 EN EL DIARIO

Debemos recordar de nuevo que *El Piloto* apareció a finales de la temporada 1838-1839 y se publicó prácticamente durante toda la de 1839-1840. En concreto, el periódico de Juan Donoso Cortés salió del 1 de marzo de 1839 al 13 de marzo de 1840. Por otro lado, el año cómico 1838-1839 concluyó el 19 de marzo de 1839 en el teatro de la Cruz y el día 23 en el del Príncipe, mientras que el de 1839-1840 se extendió desde el 31 de marzo de 1839 al 11 de abril de 1840 en el coliseo de la Cruz y del 20 de abril de 1839 hasta el 26 de marzo de 1840 en el del Príncipe, que acogió en exclusiva las funciones de verso de esta temporada. En definitiva, las primeras carteleras que se insertaron en *El Piloto* pertenecen al final del año teatral 1838-1839, pero faltan en sus

---

<sup>322</sup> En los anexos, aporoto una relación de las críticas teatrales publicadas tanto en *El Porvenir* como en *El Piloto*.

páginas los programas de las últimas representaciones de 1839-1840. Sin embargo, todas las críticas difundidas en el diario corresponden a estrenos de la temporada 1839-1840, pese a que se vieron dos obras nuevas a finales de la anterior (*Un día de campo o El tutor y el amante* y *El novio y el concierto*).

Centrándonos en el año cómico de 1839-1840, se estrenaron treinta piezas en los coliseos principales, trece originales y diecisiete traducciones<sup>323</sup>. En los trece días que mediaron entre el cese de *El Piloto* y la última función en el coliseo del Príncipe, se presentaron cuatro de ellas: *El zapatero y el rey*, *Una hora de centinela*, *La visionaria* y *Lances de carnaval*. Las dos primeras se ejecutaron el 14 de marzo, pero figuran en la sección de teatros del periódico porque se adelantó la función en la víspera, en su último número. Las otras dos se dispusieron para el día 21, pero la sociedad de artistas no las anunció hasta el día 17, de acuerdo con el *Diario de Madrid*, por lo que ya no se recogieron en *El Piloto*. De hecho, estos son los únicos títulos nuevos que no hallamos en la cartelera. Esto demuestra la continuidad con que se insertó esta sección, que se suprimió únicamente en cuarenta y ocho de los 378 números publicados, y en al menos trece ocasiones se debió a que no había actividad en los locales, como en el receso entre el final de la temporada 1838-1839 y el inicio de la siguiente. Tan solo hubo dos días en que esas omisiones coincidieron con jornada de función nueva, el 3 de mayo de 1839 y el 6 de septiembre, cuando se representaron *El ramillete y la carta* y *El médico y la huérfana*, respectivamente, pero estos títulos figuran antes y después en la cartelera.

Respecto a las críticas teatrales, *El Piloto* publicó análisis de catorce de las treinta novedades vistas en el teatro del Príncipe durante la temporada 1839-1840. El primero versó sobre el drama *El conde don Julián*, el tercer estreno tras *El ramillete y la carta* y *No ganamos para sustos*. La última obra examinada fue *Vellido Dolfos*, estrenada el 13 de diciembre de 1839. Hasta entonces, se habían analizado todas las piezas nuevas salvo tres: *Salvoisy o El enamorado de la reina*, *El delator o La berlina del emigrado* y *Carlota o La huérfana muda*. Junto con el drama de Bretón de los Herreros se presentó la obrita *El artículo 960*, de la que ni siquiera se hizo una mención breve en el folletín. Tras esta función todavía se estrenarían once composiciones, siete sin contar con las cuatro ejecutadas tras la desaparición del diario. Aparte de este vacío con las críticas de los últimos meses del año teatral, se observa un desajuste en las dos

---

<sup>323</sup> Puede consultarse en los anexos un listado de todos los títulos nuevos de la temporada 1839-1840 con sus fechas de estreno, autores y traductores, elaborado a partir de las mismas fuentes que el de los estrenos del año teatral 1837-1838.

últimas publicadas: *¡Una vieja!* se representó por primera vez el 30 de noviembre, pero su examen no se insertó hasta el 20 de diciembre; mientras que *Vellido Dolfos* se estrenó el día 13 de ese mes, pero el folletín apareció ya el 9 de enero de 1840.

### 3.2. LA LABOR DE SALVADOR BERMÚDEZ DE CASTRO

Bermúdez de Castro publicó cinco artículos sobre teatro en el periódico de Donoso Cortés, aparte de poesías propias, textos de carácter costumbrista y análisis de obras en prosa. Respecto a las críticas dramáticas, dos de ellas ya han sido comentadas en las páginas de esta investigación. Se trata de los folletines del número 27 del periódico, con fecha del miércoles 27 de marzo de 1839, y del número 65, del domingo 5 de mayo, en los que el periodista se refería a la difícil situación por la que atravesaban nuestros teatros y destacaba la calidad de algunos de los actores más populares. De esta segunda colaboración hay una parte que no consideré, por creer más oportuno hacerlo en este apartado, sobre el examen de los mejores papeles ejecutados por varios intérpretes de los coliseos madrileños.

A continuación, recojo los tres comentarios críticos difundidos en los números 77, 79 y 84 de *El Piloto*, correspondientes a los días 17, 19 y 24 de mayo de 1839, firmados como “B.C.” y que versan sobre “Calderón como poeta lírico”. Ya he indicado que investigadores como Federico Suárez y Roberto Calvo no tienen en cuenta estos textos, pero yo los he atribuido a Salvador Bermúdez de Castro porque su aparición coincide con el período en el que éste escribe para el diario y se ajustan a su inclinación por el teatro del Siglo de Oro.

Ningún artículo más redactó el poeta para *El Piloto*, reduciéndose, pues, su labor a los tres primeros meses de publicación del mismo. No obstante, este corto tiempo le bastó para denunciar la precaria situación económica de los teatros principales de Madrid, llamar la atención sobre la importancia del reparto en las representaciones y de una correcta declamación (aspecto que desarrolló posteriormente Cueto), demostrar su gusto por Eugène Scribe y, ante todo, reivindicar la figura de Calderón de la Barca y del conjunto del teatro antiguo español, continuando un trabajo publicado por Lista en la *Revista de Madrid* sobre el autor como poeta lírico.

Así, Bermúdez de Castro estudió la versificación de tres comedias del que calificó como “príncipe de los poetas españoles”: *El príncipe constante*, *La dama duende* y *El galán fantasma*. No obstante, cabe cuestionarse si el crítico acertó en la

elección de las piezas, ya que él mismo admitía que la primera tiene un argumento pobre que no permitió a Calderón desplegar sus “floridas metáforas” y que en la tercera no abundan tanto como en otras los rasgos líricos. Los textos no son tan redondos como el que escribió Salvá para *El Porvenir*, en el que utilizaba como referencia ocho títulos distintos, de los que Bermúdez de Castro solo mencionó uno, *El príncipe constante*. Aun así, el colaborador demostró su conocimiento de la obra del dramaturgo sabiendo reconocer en esas dos piezas los rasgos distintivos de su genio lírico, cuyo máximo exponente era para él *La dama duende*.

### 3.2.1. TALENTO DE LOS ACTORES DESTACADOS DEL MOMENTO

El primer folletín que firmó Salvador Bermúdez de Castro, siempre con las siglas B.C., apareció en el número 27 de *El Piloto*, del 27 de marzo de 1839. Ya hemos expuesto sus principales aspectos en diferentes apartados: crisis del teatro del Príncipe, nula protección oficial a la ópera y referencia a los actores Julián Romea, Matilde Díez, Pedro González Mate y Concepción Rodríguez. Únicamente resta indicar que estos asuntos iban precedidos de una referencia a la deslucida Semana Santa madrileña, la cual contraponía a la fervorosa Pascua andaluza, y que el escritor cerraba el artículo avanzando que a principios de abril aparecerían varios periódicos, entre ellos dos de literatura, “para quienes deseamos, y no nos atrevemos a esperar, larga vida”<sup>324</sup>. Aunque no revelaba los nombres, seguramente uno de ellos se tratara de *El Entreacto*, que se publicó durante dos años (lo que en esa época se consideraba una “larga vida”) y cuyo primer número se difundió el domingo 31 de marzo de 1839.

Los intérpretes nombrados líneas arriba protagonizan también –junto a José García Luna- el folletín que Bermúdez de Castro redactó para el número 65 del diario de la capital, del domingo 5 de mayo. Como hemos apuntado con anterioridad, en él subrayaba las dificultades de los teatros principales para formar sus compañías, insistía en la marcha a Granada de Matilde Díez y los hermanos Romea, rectificaba las informaciones sobre Pedro González Mate y Concepción Rodríguez y revelaba (tras comentar las bellezas de la ópera *Los puritanos*, de Bellini) que Francisco Salas había salido de la capital para traer nuevos cantantes. La “heredera” del arte de Rodríguez era

---

<sup>324</sup> “Si triunfase alguno sin embargo de la diferencia general y alcanzase una reputación próspera y duradera, felicitaríamos al hábil editor que hubiese sabido despertar de su apatía a un pueblo que nada sabe y que se cansa de todo con facilidad”, añadía Salvador Bermúdez de Castro.



Díez, a quien el crítico consideraba la primera de nuestras actrices en ese momento a pesar del gran defecto de la exageración, una escuela cuyo “contagio” era por lo general inevitable y que oscurecía las dotes más sobresalientes de los artistas.

Tras estas líneas, Bermúdez de Castro comentaba las cualidades e imperfecciones de los tres actores. Comenzaba con Mate, a quien comparaba con Romea, del que habría sido sustituto si no se hubiera marchado también de la capital:

En diferentes géneros, divididos por opiniones algunas veces totalmente diferentes sobre el juego escénico, distinguiéndose por diversas cualidades, estos dos actores poseen sin embargo el arte de conmover a los espectadores. Hay más disposición en Romea, pero más estudio en Mate: en el uno las pasiones se relevan por toques fuertes, claros y distintos: en el otro más reconcentradas, no hieren de pronto la imaginación del espectador, pero la subyugan profundamente después: el primero ostenta más gala, más gracia, más valentía: el segundo es más melancólico, más frío, más sentido: en aquel hay más vehemencia: en este más sentimiento: pero ambos comprenden sus respectivas situaciones, ambos se inspiran en la representación, ambos adelantan maravillosamente en su arte. (*EPI*, 5-5-1839)

El periodista se detenía aún más en Juan Lombía, al que analizaba en su difícil papel de don Simplicio, el protagonista de la comedia de magia *La pata de cabra*, con el que realizó su primera salida en el año cómico 1839-1840. Censuraba sus maneras “afectadas”, su falta de naturalidad y los escasos matices de su voz para provocar la risa, aunque afirmaba que tuvo momentos muy felices durante la representación que arrancaron el aplauso pese a la frialdad del público. El motivo de esta actitud era que los asistentes recordaban como don Simplicio al intérprete que lo había ejecutado antes que Lombía, su compañero Antonio de Guzmán, entonces alejado de las tablas:

Es triste para un actor salir a las tablas por primera vez representando un personaje que otro antes que él ha desempeñado felizmente. Es difícil rivalizar con Guzmán: sus recuerdos cómicos embellecen y dan atractivo a la piececilla más frívola: pero eclipsarle sobre todo en la Pata de Cabra, ponerse siquiera a su altura, es absolutamente imposible. (*EPI*, 5-5-1839)

Bermúdez de Castro aclaraba que Lombía se había visto obligado a ocupar el puesto de Guzmán y que la comparación habría sido desfavorable para cualquiera. Recalcaba además sus buenas dotes para la escena, por lo que confiaba en que vencería

la indiferencia de los espectadores, en especial con los dramas nuevos, en los que no cabían reminiscencias del “primero de los graciosos españoles”. En efecto, de acuerdo con el folletín, el actor recibió el total favor del público con su trabajo en *El ramillete y la carta*, que se estrenó en la capital días después de la reposición de la comedia de magia de Grimaldi.

Por otro lado, el colaborador de *El Piloto* subrayaba la excelente actuación de José García Luna en el papel del conde de la comedia *El arte de conspirar*, cuya primera representación en la capital tuvo lugar el 27 de abril. Tanto admiraba su interpretación que vaticinaba que en el futuro ocurriría lo mismo que con Juan Lombía respecto de Antonio de Guzmán: ningún actor que tratase de sustituirlo podría superarlo y tendría que buscar su reconocimiento en otros papeles no desempeñados por él. Elogiaba en especial su capacidad para comprender su complejo personaje:

Luna lo ha desempeñado esta vez como siempre: bien, muy bien: este es su caballo de batalla, donde arranca los mayores y más merecidos aplausos de la concurrencia. Venciendo los grandes obstáculos que presenta tan difícil papel, ha comprendido toda la astucia diplomática del hombre de estado: allí no hay pasión nunca, hay cálculo: el conde marcha a un objeto, y marcha directamente, sin que lo embaracen las barreras que se elevan, porque todo lo aprovecha, todo le sirve, aun aquello que no pudo prever. (*EPI*, 5-5-1839)

Bermúdez de Castro alababa también a Eugène Scribe, pues opinaba que esta pieza descollaba entre las escritas por el autor francés por probar más claramente sus recursos cómicos. Creía que la mayor parte de sus composiciones solo tenían el mérito de la viveza del diálogo y de la sencillez de las situaciones, porque siempre era fecundo, vario y original, pero que en algunas de sus composiciones se elevaba por encima de cualquier poeta cómico y dibujaba con cuidado e imaginación sus personajes. Esto causaba un prestigio en el espectador que perduraba incluso después de la representación.

### 3.2.2. CRÍTICAS SOBRE “CALDERÓN COMO POETA LÍRICO”

#### 3.2.2.1. *EL PRÍNCIPE CONSTANTE*

En el primero de sus folletines sobre esta materia, difundido en el número 77 de *El Piloto* (viernes 17 de mayo de 1839), Salvador Bermúdez de Castro hacía referencia a un artículo sobre Calderón de la Barca publicado en la *Revista de Madrid* por Alberto Lista, gran admirador y estudioso de la obra del dramaturgo<sup>325</sup>. Aunque elogiaba la brillantez y el acierto con que estaba escrito, lo juzgaba superficial e incompleto, puesto que, debido al límite de espacio, Lista se había contentado con recoger algunas citas de los mejores fragmentos de las comedias y autos del autor. Así, el folletinista se proponía completar este análisis recalcando la maestría de sus versos, a fin de llamar la atención sobre su faceta lírica y también sobre las “desatendidas” piezas del “príncipe de los poetas españoles”:

Si tenemos en mucho a Calderón como autor dramático, aun mucho más juzgamos que excede en el género lírico. Hay trozos en sus autos y comedias adonde no alcanza a nuestro entender ningún ingenio antiguo ni moderno: la forma generalmente no es la más pura, como que tiene que combinar el entusiasmo lírico con el movimiento dramático, pero sus giros, sus frases y su versificación rebosan de riquísima y brillante poesía”. (*EPI*, 17-5-1839).

Bermúdez de Castro estimaba que Calderón era poco conocido en España por el abandono al que la imitación del teatro francés importada con la familia de Borbón relegó durante todo el siglo XVIII a las producciones de nuestra escena, situación que todavía estaba presente en su época:

En nuestros tiempos ha habido una reacción, es verdad; pero esta reacción más ha sido contra el antiguo género que contra la manía imitativa: los ojos de nuestros autores dramáticos están todavía clavados allende los Pirineos: los dictadores del teatro francés moderno ponen indirectamente la ley en el teatro moderno español: ya no se imita a Racine, a Corneille y a Molière, pero en cambio se copian y se retratan, afeándolas, las producciones de Dumas, de Delavigne, de Víctor Hugo. Muchos jóvenes, sin embargo, han apartado ya sus labios de esa fuente estéril y turbia, y buscan inspiraciones en su propia imaginación, y hallan el colorido en nuestras costumbres, y resucitan el habla olvidada de Lope y de Cervantes: desgraciadamente son los menos; la afectación francesa

---

<sup>325</sup> Se titulaba precisamente “De Calderón considerado como poeta lírico” (*Revista de Madrid*, tomo III, 1839, pp. 292-311).

Paradójicamente, de acuerdo con lo que explicaba el escritor, fue la admiración extranjera lo que reavivó el interés por Calderón. En este sentido, subrayaba que mientras en la patria del dramaturgo era difícil hallar en venta sus producciones, los entusiastas alemanes imprimían ediciones de lujo de todas sus comedias. Por su parte, Bermúdez de Castro eligió analizar en este artículo la titulada *El príncipe constante*, cuyo argumento exponía.

Basada en el hecho histórico del Desastre de Tánger, la pieza presenta a un príncipe portugués –Don Fernando– que cae cautivo de los moros de África y lleva su fe y su resignación cristiana al límite, hasta morir en las mayores angustias por no entregar la plaza de Ceuta que se le reclama. El colaborador de *El Piloto* admitía que esta es la comedia de Calderón que tiene un argumento más pobre, ya que “no hay complicación ni intrigas, ni equivocaciones, ni azares, ni nada en fin de lo que sostiene tan poderosamente el interés de los dramas de Calderón”, pero aun así destacaba varios fragmentos de descripciones y de diálogos.

En primer lugar, Bermúdez de Castro recogía unas palabras que las esclavas moras dicen a la infanta Fénix, hija del rey de Fez, para consolarla de su tristeza. De esta misma jornada primera, citaba también un amplio fragmento de la descripción que el general Muley hace al rey de la flota portuguesa, del cual hemos seleccionado varios versos:

[...]  
Vi a largo trecho del agua  
Venir una gruesa tropa  
De naves, si bien entonces  
No pudo la vista absorta,  
Determinarse a decir  
Si eran naos, o si eran rocas:  
Porque, como en los matices  
Sutiles pinceles logran  
Unos visos, unos lejos,  
Que en perspectiva dudosa,  
Parecen montes tal vez,  
Y tal ciudades famosas,  
Porque la distancia siempre  
Monstruos imposibles forma.  
[...]

Además, el crítico destacaba por ser sumamente poética la descripción de un caballo de Muley, y definía el diálogo que éste mantiene con el príncipe Fernando como “romances moriscos del gusto más delicado”<sup>326</sup>.

Respecto a la segunda jornada, Bermúdez de Castro citaba los dos sonetos. El primero de ellos, recogido por Lista en su artículo, son las palabras del príncipe Fernando cuando ofrece unas flores a la infanta (“Estas que fueron pompa y alegría, / despertando al albor de la mañana / a la tarde serán lástima vana, / durmiendo en brazos de la noche fría/ [...]”). El otro es la respuesta de Fénix, quien compara las flores con las estrellas (“Esos rasgos de luz, esas centellas, / Que cobran con amagos superiores / Alimentos del Sol en resplandores, / aquello viven que se duelen de ellas. / [...]”).

Por último, de la jornada tercera subrayaba el periodista la resignación y la poesía del romance con el que Fernando responde al rey, así como la solemnidad y la religión de las últimas palabras que dirige a don Juan Coutiño el príncipe agonizante:

FERN. ¿Pero qué mal no es mortal,  
Si mortal el hombre es,  
Y en este confuso abismo  
La enfermedad de sí mismo  
Le viene a matar después?  
Hombre, mira que no estés  
Descuidado, la verdad  
Sigue, que hay eternidad;  
Y otra enfermedad no esperes  
Que te avise, pues tú eres  
Tu mayor enfermedad.  
[...]

Como conclusión, aclaraba el periodista que el argumento de la comedia no permitió a Calderón desplegar “su magnífica locución, ni los delicados conceptos amorosos, ni las floridas metáforas en que se recreaba la brillante fantasía de Calderón”, aspectos que se proponía analizar en diferentes críticas a través de las bellezas de sus comedias.

---

<sup>326</sup> Reproducía Bermúdez de Castro los primeros versos de cada personaje. “MUL. Valiente eres, español, / y cortés como valiente; / también vences con la lengua / Como con la espada vences.”; “FERN. Valiente moro y galán. / Si adoras como refieres, / Si idolatras como dices, / Si amas como encareces, / Si celas como suspiras, / Si como recelas temes, / Y si como sientes amas, / Dichosamente padeces”.

### 3.2.2.2. LA DAMA DUENDE

En este segundo folletín, publicado en el número 79 de *El Piloto*, del domingo 19 de mayo de 1839, y titulado “Calderón como poeta lírico” -al igual que el tercero-, Salvador Bermúdez de Castro examinaba la comedia *La dama duende*, la cual, a su juicio, es la que manifiesta con más claridad los recursos cómicos del autor, pues está “llena de intriga, de movimiento, de viveza en el diálogo”. Sin embargo, esto no afecta, según explicaba, a la parte lírica, pues también está llena de poesía, con una versificación totalmente fluida (“tan suave, que se resbala como la corriente de un río, naturalmente, sin que una palabra inútil, un giro desagradable demuestre al lector el trabajo del poeta”).

De acuerdo con el crítico, el argumento era muy conocido por el público, ya que, gracias al interés y al enredo de su fábula, era una de las pocas comedias de Calderón que habían seguido representándose durante los siglos XVIII y XIX. En la pieza, la joven viuda Ángela vive recluida en casa de sus dos hermanos, Juan y Luis, recibiendo solo la visita de su prima, Beatriz, a quien los dos hombres pretenden. Con la llegada de Manuel, Ángela trama un plan junto a su criada, Isabel, para seducir al huésped sin ser descubierta.

Los primeros versos que citaba Bermúdez de Castro corresponden a la segunda escena de la segunda jornada, cuando Beatriz quiere irse al aparecer Luis y éste la detiene con unas hermosas palabras:

LUIS. ¿La luz más hermosa y pura,  
De quien el sol la aprendió,  
Huye porque llego yo?  
¿Soy la noche por ventura?  
Pues perdone tu hermosura,  
Si atrevido y descortés  
En detenerte me ves;  
Que yo en esta contingencia  
No quiero pedir licencia,  
Porque tú no me la des.  
[...]

El redactor de *El Piloto* subrayaba el lirismo y la expresividad de estas décimas, que combinan “la cortesanía, el amor, los conceptos de aquel tiempo” de manera tan proporcionada que parece que el drama “interrumpa” a Luis, enamorado de la querida de su hermano. Ellos dos, Juan y Beatriz, protagonizan los dos sonetos “del género

gongórico y sublimado” que recogía a continuación Bermúdez de Castro, los cuales, si bien un poco oscuros, creía muestra de la magnífica y fácil versificación de Calderón. He aquí la primera estrofa de cada uno de ellos:

JUAN. Bella Beatriz, mi fe es tan verdadera,  
Mi amor tan firme, mi afición tan rara,  
Que, aunque yo no quererte deseara,  
Contra mi mismo afecto te quisiera.  
[...]

BEAT. Si la elección se debe al albedrío,  
Y la fuerza al impulso de una estrella,  
Voluntad más segura será aquella,  
Que no vive sujeta a un desvarío.  
[...]

Al principio de la tercera jornada, Manuel acude a una cita que le da Ángela. Su criada guía al huésped por oscuros y estrechos corredores hasta una sala iluminada, donde está la joven. El folletinista de *El Piloto* copió de forma íntegra los versos con que Manuel responde a Ángela cuando ella le pregunta: “¿Estaréis muy disgustado /de esperarme?”<sup>327</sup>, así como buena parte de la réplica de ella cuando él se empeña en conocer su identidad, la cual Ángela prefiere esconder ante el temor de que Manuel la rechace cuando sepa que es la hermana de su amigo Luis:

[...]  
Mientras encubierta estoy  
Podréis verme y podré veros;  
Porque, si a satisfaceros  
Llegáis, y quién soy sabéis,  
Vos querermé no querréis,  
Aunque yo quiera quereros.  
[...]  
Amor, que es pintor, conforma  
Dos luces, que en mí tenéis;  
Si hoy a aquesta luz me veis,  
Y por eso me estimáis,  
Cuando a otra luz me veáis,  
Quizá me aborreceréis.

---

<sup>327</sup> “No, señora; / que quien espera a la aurora, / bien sabe, que su cuidado / en las sombras sepultado / de la noche oscura y fría / ha de tener; y así hacía / gusto el pesar que pasaba / pues cuanto más se alargaba, / tanto más llamaba el día”, comenzaba el parlamento.

Insistía Salvador Bermúdez de Castro en que todos estos conceptos participaban del gusto de la época de Pedro Calderón de la Barca, llena “de sutilezas, de metáforas, de silogismos”. No obstante, consideraba que el autor los embelleció sin llegar a la exageración, pues el lenguaje de sus amantes era siempre delicado, puro, poético y dulce, nunca altisonante y ridículo.

Por último, reproducía los versos que pronuncia Cosme, el criado de Manuel, cuando Isabel le confunde con él a oscuras en la alacena y lo lleva de la mano a la sala donde están Ángela y Beatriz<sup>328</sup>. El articulista destacaba su carácter más jocoso y alegre, frecuente en los graciosos de las piezas de Calderón.

Como conclusión, señalaba Bermúdez de Castro que *La dama duende* es una comedia de “infinitas bellezas” que entretiene la imaginación del espectador por sus animados diálogos, sus situaciones originales y sus enredos.

### 3.2.2.3. EL GALÁN FANTASMA

En la última crítica sobre “Calderón como poeta lírico”, publicada en el número 84 de *El Piloto*, con fecha del viernes 24 de mayo de 1839, el redactor analizaba *El galán fantasma*. En la introducción, el poeta hacía notar que cuando el dramaturgo concebía una comedia no se detenía en combinar las escenas y en hilar los diálogos, sino que se dejaba llevar por su inspiración y por la imaginación. Como resultado de esto, observaba que en algunas obras la acción está entorpecida por descripciones o por reflexiones filosóficas de personajes. En otras ocasiones, ocurre lo contrario: la pieza se caracteriza por la animación y el enredo, aunque abundan menos los rasgos líricos.

Esto último sucedía, de acuerdo con Salvador Bermúdez de Castro, con *El galán fantasma*:

Todo es interés en esta comedia, y aunque llena de lozanía, es demasiado animada para detenerse en amontonar imágenes: si se encuentran a cada paso, como en todas las demás, arroyos de inagotable poesía, faltan al menos las largas y fantásticas descripciones, el hacinamiento caprichoso de conceptos y cánticos que tan frecuentes son en la mayor parte de sus dramas. (*EPI*, 24-5-1839)

---

<sup>328</sup> Temeroso de estar ante la misma dama duende, Cosme no se atreve a acercarse cuando Ángela se lo pide, pero él lo niega: “COSM. ¿Un hombre de mi valor / temor? / ANG. ¿Pues qué es no llegar? / COSM. (*Aparte.*) Ya no se puede excusar, / en llegando al pundonor. / Respeto no puede ser, / sin ser espanto, ni miedo; / porque al mismo Lucifer / temerle muy poco puedo / en hábito de mujer. / [...]”.



Esta comedia, cuyo argumento revelaba en su texto el mismo periodista, está protagonizada por Astolfo, quien está enamorado de Julia, la misma joven a la que pretende el duque de Sajonia. Aconsejado por su padre y por su amada, Astolfo decide esconderse del rencoroso duque en una casa vecina a la de la muchacha y que se comunica con el jardín de Julia a través de una antigua mina. Una noche, el noble entra en el jardín de Julia, pero esta piensa que es su amado y acude a él. Astolfo también entra y en un desafío la espada del duque de Sajonia le atraviesa. Para evitar ser perseguido, el chico se hace pasar por muerto, cosa que todos creen, incluida Julia. Al final, se descubre la trama y los amantes se casan felizmente tras todos sus padecimientos.

En la segunda jornada, el duque de Sajonia cree muerto a Astolfo, pero Julia no cambia su actitud hacia él. “El poderoso vivo tiene celos del desvalido muerto”, resumía Bermúdez de Castro, quien recogía el soneto con que el duque explicaba estos sentimientos a Leonelo, su ayudante<sup>329</sup>. También se detenía en la escena en que ella, vestida de luto, sale al jardín para llorar su pena:

Oye mis desdichas, pues  
Lugar a mis desdichas deben  
Tus cristales y tus rosas,  
Por lo que se les parecen;  
Que mis dichas son flores o son fuentes  
O por lo fugitivo o por lo breve.  
Yo vi, yo vi coronado,  
En este jardín alegre,  
De victorias el amor.  
¿Cuánto engaña, cuánto miente  
Quien deidad le llama, pues  
Una desdicha le vence!  
[...]

Una vez Julia se convence de que Astolfo vive y ya se han hablado a solas en el jardín, se encuentran otra noche en secreto. Salvador Bermúdez de Castro citaba el

---

<sup>329</sup> “De contrarios afectos esta llama, / de contraria razón esta centella / de celos nace en una causa bella,, / o bien porque es amada, o porque ama. / Ni ser amada pues, ni amar la dama / consiente amor, tasándole su estrella, / mas entre ser amada, o amar ella, / lo uno disgusta, pero lo otro infama. / Luego si ya de Astolfo ser querida / no puede Julia, y yo en su llanto advierto, / que ella puede quererle sin la vida, / de los dos daños el mayor es cierto, / y pues Julia de un muerto no se olvida, / bien puedo yo tener celos de un muerto”.

extenso diálogo, pero basta reproducir unos versos del joven para dar cuenta del lirismo e intensidad de la escena:

Por mí no ha de faltar, no,  
Mi amor por ti, Julia, sí;  
Vénzate el peligro a ti,  
Para que le venza yo.  
Si en ti el afecto faltó,  
En mí eterno persevera.  
¿Quieres ver de qué manera  
En los dos un fuego es?  
Pues persuádate a que ves  
Una antorcha y una hoguera.

El folletinista no solo llamaba la atención sobre las intervenciones de los protagonistas. Citaba también unos versos pronunciados por Carlos, un amigo de Astolfo, una noche que tiene una cita en la reja de la ventana de Laura, su amante y hermana de Astolfo. Asimismo, reproducía una de las ocurrencias de Candil, el criado de Astolfo; el duque de Sajonia le manda avisar a la criada, Porcia, para que tenga abierta por la noche la puerta del jardín y comprobar si es cierto que Astolfo se aparece a aquellas horas, a lo que él responde:

CAND. Yo no puedo entrar en casa  
De Julia.  
DUQ. ¿Por qué?  
CAND. Reñido  
Estoy, señor, con un muerto;  
Porque no sé que me dijo,  
Le puse en la calavera  
Estos mandamientos cinco;  
Jurómela con un hueso,  
Y temo que haya venido,  
Este muerto Rey de armas,  
A aplazarme el desafío.

En el párrafo final de su folletín, Bermúdez de Castro resaltaba que *El galán fantasma* no es de las comedias en que mejor se reconoce el genio lírico de Calderón, si bien sería una a las que se tributarían más elogios examinada bajo su aspecto dramático, a pesar de ciertos lunares que la oscurecen y que Calderón de la Barca habría tenido fácil eliminar.

### 3.3. LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO

La contribución de Cueto a las páginas del periódico fue más intensa que la de Bermúdez de Castro, prolongándose desde el número 85, con fecha del sábado 25 de mayo de 1839, hasta el 343, del martes 11 de febrero de 1840, un mes antes de que cesara. En estos nueve meses escribió relatos de viajes, críticas sobre poesía, prosa, ópera y arte, veintiuna críticas teatrales y el artículo titulado “De la misión del poeta”. Reviso aquí los aspectos más importantes de este último texto y de las colaboraciones sobre teatro, las cuales he clasificado en tres grupos: estrenos en el coliseo del Príncipe, representaciones en el teatro del Liceo y análisis de obras de Tirso de Molina, con motivo de la edición preparada por Manuel Delgado.

En el caso concreto de tres estrenos –*Pablo el Marino*, *Juan Dandolo* y *La redoma encantada*– he creído interesante exponer las opiniones de otros críticos por diferentes motivos. La primera pieza reúne las condiciones de ser un drama, una traducción, su autor uno tan relevante para el Romanticismo como Dumas, y tiene la peculiaridad de haber nacido como una novela. La segunda es también un drama, pero supuso el debut en el teatro de Zorrilla, quien la escribió junto a García Gutiérrez, escritor con experiencia y aclamado por *El trovador*. La tercera obra ofrece la oportunidad de profundizar en el examen de una comedia, y además de una comedia de magia, subgénero muy popular durante los siglos XVIII y XIX en el que prima la tramoya y la escenografía, con el aliciente de que su autor fue Hartzenbusch.

En cuanto al pensamiento de Leopoldo Augusto de Cueto, lo más destacable es, como en el caso de Juan Donoso Cortés y del resto de redactores de *El Porvenir* y *El Piloto*, su defensa del Romanticismo moderado. Así, pese a su declarada admiración por Moratín, rechazaba los preceptos clasicistas por considerar que provocaban frialdad al espectador y que iban en contra de los tiempos y de la evolución del arte. Por el contrario, pensaba que la nueva escuela reflejaba mejor las pasiones del hombre y sabía llegar al público, en especial sus dramas. “En el teatro debe haber verdad ante todo”, sentenciaba en uno de sus folletines el colaborador, motivo por el que censuraba los excesos de los románticos franceses, además de por su inmoralidad.

Relacionado con esto, Cueto distinguía entre “drama moderno” y “drama romántico”. A su juicio, el primero significaba la verdadera libertad literaria, mientras que el segundo introducía “una especie de anarquía sistemática”. Además, manifestaba su preferencia por el drama moderno frente a la tragedia clásica, pues aquel permitía mayor variedad en los personajes y mayor rapidez en la marcha de las ideas y de la

acción.

Aparte de teorizar sobre la tragedia, el articulista mostraba amplios conocimientos de literatura española y francesa, tanto contemporánea como de otras épocas, especialmente de escritores del Clasicismo francés y de autores de nuestro Siglo de Oro. También se revelaba como lector de la prensa gala y de las novelas por entregas, como veremos con los dramas *Pablo el Marino* y *Diana de Chivri*. Lo más interesante de sus textos son las semejanzas que descubría entre las obras recién estrenadas y otras anteriores, con datos sobre autores, títulos e incluso descripción de escenas, de manera que no solo revelaba sus lecturas sino también las fuentes literarias en que se inspiraban los dramaturgos, como es el caso de Hartzenbusch con *La redoma encantada*.

En cuanto a sus propias inclinaciones literarias, Cueto juzgaba que Dumas era “el autor contemporáneo que conoce mejor la escena” y admiraba a Soulié por su imaginación y por el colorido de sus obras, pero reprobaba que este escritor siempre pintase la sociedad en su aspecto más repugnante. Respecto al teatro antiguo español, opinaba que todas sus características estaban reunidas en las piezas de Tirso de Molina. Al igual que sus compañeros, el crítico denunciaba el olvido en que había caído el Siglo de Oro y lo creía el mejor modelo para los jóvenes autores, a los que aconsejaba tomar de él su “movimiento, la independencia y la admirable versificación”. De hecho, aseguraba que Calderón de la Barca estaría orgulloso de Zorrilla por su comedia *Cada cual con su razón*.

Por otro lado, Cueto expresó en varios de sus folletines su teoría respecto a la relación entre el teatro y el público. Aunque reconocía la vertiente instructiva del teatro y señalaba la necesidad de que las obras contuvieran enseñanzas morales o filosóficas, estimaba que el teatro era más el espejo que el motor de la sociedad y que los espectadores veían en él una forma de diversión. En este sentido, observaba que el público no siempre estaba lo suficientemente preparado como para opinar de manera crítica de las obras, de forma que el autor debía tocar sus pasiones. No obstante, el redactor de *El Piloto* se consideraba parte del público, lo que es relevante si tenemos en cuenta que Dionisio Alcalá Galiano expresó en *El Porvenir* que el crítico teatral tenía la misión de guiar el gusto de los espectadores.

Además, Cueto ironizaba sobre algunas costumbres de la organización teatral, principalmente los textos que la sociedad del coliseo del Príncipe redactaba para los carteles, llenos de tópicos y de datos erróneos. Censuraba también el colaborador, en

una postura algo idealista, que el elemento económico de la literatura predominase sobre el artístico, porque esto provocaba que se escribiera rápido y sin reflexión (problema, por ejemplo, de *Pablo el Marino* y de *Juan Dandolo*). Asimismo, se quejaba de la mala calidad de las traducciones, si bien sabía apreciar las buenas versiones y admitía la dificultad para llevarlas a cabo, en especial en el caso de los *vaudevilles*.

En una composición teatral, Cueto valoraba sobre todo la verosimilitud y el encadenamiento lógico de la trama, aunque a veces perdonaba estos defectos si la acción era ágil y lograba conmover al público, ese decir, si tenía interés. Subrayaba igualmente la importancia de que los personajes estuvieran bien pintados y se mantuvieran fieles a sí mismos, además de la armonía y belleza de la versificación. En cuanto a la representación, apenas prestaba atención a los trajes y a las decoraciones, pero se esmeraba en comentar la labor del elenco, con especial admiración por la actriz Teodora Lamadrid, a la que sin embargo corregía su tono e incluso el movimiento de sus ojos. El folletinista insistía también en la correcta declamación de los textos y en la importancia de ser expresivo sin perder la naturalidad. Los actores aficionados del Liceo se ganaron su admiración por su buen hacer y por su buen gusto en la elección de las obras representadas, pues no se dejaban llevar por las escuelas.

### 3.3.1. “DE LA MISIÓN DEL POETA”

En el número 156 de *El Piloto*, del domingo 4 de agosto de 1839, Leopoldo Augusto de Cueto escribió un folletín con el título “De la misión del poeta”, en el que rechazaba la concepción del poeta romántico como guía y reformador de la sociedad, lo contrario que habían manifestado Juan Donoso Cortés y Dionisio Alcalá Galiano en *El Porvenir*. Con argumentos claros y perfectamente enlazados pese a la complejidad del asunto que se trata, el texto es del máximo interés desde su inicio hasta el final, pues el crítico recogió en él uno de los debates literarios del momento. Asimismo, el análisis es imprescindible para conocer su postura con respecto al Romanticismo. Estas razones y el hecho de que todo lo expuesto se pueda extrapolar al teatro justifican realizar aquí su comentario pese a que se aborde el asunto desde la poesía.

En las primeras líneas, el futuro marqués de Valmar establecía los dos principios en los que basaba toda su explicación. Por un lado, expresaba que la literatura, por más que se dijera de la influencia que ejercía en la sociedad, siempre estaría subordinada a las alteraciones que esta padeciera. Por otro, manifestaba que toda revolución en el

ámbito intelectual tiene dos fases: destrucción y reorganización, y afirmaba que en España todavía no se había llegado a la segunda de ellas:

No es esto decir que el espíritu de examen y de independencia que constituye el carácter del siglo luche todavía con las doctrinas exclusivas de la época anterior: antes al contrario; el triunfo ha sido completo, irrevocable, demasiado completo tal vez, pues una pugna menos fácil hubiera puesto acaso algún coto a la extravagancia de muchos de los nuevos ensayos. Pero basta examinarlos con detención para convencerse de que la literatura actual presenta un carácter indeciso, y de que los vencedores han destruido un edificio sin construir otro todavía. (*EPI*, 4-8-1839)

El Romanticismo, pues, había destruido al Clasicismo pero no se había reorganizado. Prueba de ello era, de acuerdo con el redactor, que todos convenían en reprobar ciertas doctrinas como insuficientes para satisfacer las exigencias morales de la época, pero no lograban fundar unos principios fijos y determinados (al igual que en la política; aunque todos reconocían la necesidad de hacer reformas útiles, nadie lograba acertar con ellas). De este desacuerdo nacía “la fermentación que agita los ánimos, la falta de unidad en las escuelas, la anarquía moral e intelectual que ha reemplazado a los antiguos dogmas; de aquí en fin una literatura sin impulso vigoroso, sin dirección fija, sin tendencia durable”, basada en gran medida en el rechazo sistemático e irreflexivo del clasicismo:

No contentos los innovadores con haber roto el molde único que admitían los antiguos como tipo del bello ideal, han creído admisible cuanto se opone a las doctrinas de sus adversarios. Porque estos eran simétricos, correctos, imitadores; aquellos se han hecho desarreglados, incorrectos, extravagantes: efecto natural de los tiempos de crisis, en que todo se exagera y en que nadie guarda los límites de la razón. (*EPI*, 4-8-1839)

No obstante, Leopoldo Augusto de Cueto creía que había en el siglo un germen moral, político y filosófico que se desarrollaría cuando primaran en la literatura la independencia y la tolerancia. Mientras tanto, se hallaría en las letras la misma debilidad, incertidumbre y espíritu apasionado que en las ideas, las instituciones y las costumbres. Así, subrayaba que las producciones de la “moderna escuela” se resentían del “desasosiego” reinante en el seno de la sociedad, lo que, sin embargo, “por una

aberración tan extraña como inexplicable”, no había impedido a sus “sectarios” formarse la pretensión singular de convertir la reforma de las bellas letras en reforma social. En este punto, el periodista entraba de lleno en la cuestión central de su análisis:

Víctor Hugo y otros, suponiendo a las producciones de la amena literatura más trascendentales de lo que en realidad son y pueden ser, han ponderado la importancia de la *misión de poeta*. Esta misión, poco eficaz en cualquier tiempo, es enteramente ilusoria en la época actual en que así falta fe en el individuo que escribe, como en la sociedad que lee, y es impropio, falso y sistemático suponer que la literatura tiene creencias de que carece la sociedad. Esto es poner a la literatura en contradicción con la sociedad misma, lo cual será siempre imposible. (*EPI*, 4-8-1839)

Utilizaba de nuevo Cueto como ejemplo a Víctor Hugo, al preguntarse quién recordaba al leer sus obras la misión nacional, social y humana de la que hablaba en sus prólogos, y se refería también a lord Byron, “insigne lumbrera de los románticos”, en quien se advertía un escepticismo poco adecuado para transmitir sosiego. Sin embargo, sí admitía el colaborador de *El Piloto* que podían existir en las producciones misión nacional, social e incluso religiosa, como era el caso de las novelas de Walter Scott, *El delincuente honrado* de Jovellanos o la epopeya bíblica de Milton, pero estimaba que esta misión era un medio y no un fin, pues afirmaba con rotundidad que “la verdadera misión que tiene el poeta es la de agradar”. De esta manera, le aconsejaba no preciarse de moralista y seguir la senda que su inspiración o sus creencias le trazasen, sin temer que la sociedad le pidiera cuenta del grado de enseñanza que hubiera consignado en sus obras.

Debido a todo lo expuesto, Leopoldo Augusto de Cueto consideraba extraña la reforma poética que tanto eco tenía en la juventud española, puesto que era imposible formar una poesía pura en tiempos de pasiones y borrascas, convertir con la admonición y no con el ejemplo y apuntar al espiritualismo en una época en la que se actuaba sin meditar. Por ello, llegaba a afirmar que este tipo de poesía deformaba la realidad e incluso podríamos decir que aludía a cierta hipocresía por parte de los propios escritores o, cuanto menos, un poso de artificio:

La verdad, dicen, y convenimos en ello, es la fuente de toda poesía; ¿pero la hay por ventura en las lamentaciones y filosofismo de una parte de los escritos poéticos del día? ¿La hay en las imágenes horribles, extravagantes o cínicas de la otra? El gusto

actual es enteramente falso: o se queda más acá, o va más allá de la verdad. Y es falso con respecto a la sociedad y con respecto al poeta. Con respecto a este, porque es de notar que los que aparecen más ascéticos e ideólogos en sus producciones, son acaso los que más gustan del bullicio y materialismo de los placeres: con respecto a la sociedad, porque o la pintan más corrompida y depravada de lo que es en sí, o la pintan melancólica y creyente, cuando debieran pintarla escéptica y desesperada. (*EPI*, 4-8-1839)

Insistía en las siguientes líneas el periodista en que la “misión santa del poeta” era una paradoja. Como parte de la literatura, la poesía tenía cierta influencia civilizadora, pero no podía contribuir de un modo directo y absoluto al alto encargo que los escritores románticos le atribuían, puesto que era la sociedad la que dirigía y determinaba la literatura, no a la inversa. Prueba de ello, continuaba, es que los cantos populares y todas las obras poéticas de “inspiración espontánea” (expresión de la que se deduce que para Cueto las del Romanticismo no lo eran) de las diferentes naciones llevaban el sello de la época y el carácter peculiar de los pueblos. Daba algunos ejemplos, entre los que se encontraban los cantares árabes, en los que se notaba su afición a la independencia, al deleite y a la venganza. Añadía que incluso “hay poetas en cuyas obras se advierte el carácter de un siglo entero”, como ocurría con Virgilio, Dante, Calderón, Racine e incluso Lamartine, contemporáneo de Cueto, quien, según explicaba, “hace alarde de creer en un tiempo en que cuasi todos hacen alarde de dudar”, pero aun así se advertía un viso de escepticismo que recordaba que el poeta pertenecía a su época. Aclaraba el crítico que la duda de Lamartine no era la duda de Byron, porque “este desconfía y maldice; aquella busca la verdad y espera”.

Leopoldo Augusto de Cueto cerraba su brillante artículo con una reflexión sobre el futuro de la literatura, profética en cuanto a la valoración de los méritos de la nueva escuela se refería:

Cuando la sociedad cansada de tanto escepticismo y agitación, se reorganice y pida y alcance nuevos principios y creencias, su literatura habrá de buscar afectos, pasiones, imaginaciones, es decir, verdades. El clasicismo será condenado entonces como ahora, porque las bellezas de convención no son verdades. También lo será en nuestro dictamen el romanticismo del día, porque también es este falso y sistemático. La sociedad pedirá tal vez más de lo que concede el primero, y menos de lo que permite el segundo. ¿Y en qué consistirá entonces la escuela literaria? Probablemente en no seguir ninguna determinada. (*EPI*, 4-8-1839)



### 3.3.2. CRÍTICAS SOBRE ESTRENOS EN EL TEATRO DEL PRÍNCIPE

#### 3.3.2.1. *EL CONDE DON JULIÁN*: EL DRAMA “MODERNO”

En el número 85 de *El Piloto*, con fecha del sábado 25 de mayo de 1839, Leopoldo Augusto de Cueto firmó una crítica sobre el estreno de *El conde don Julián* en el teatro del Príncipe, el cual había tenido lugar tres días antes. Bajo el nombre del coliseo en mayúsculas, la fecha de evento también en mayúsculas –en este caso “noche del 22”- y las palabras “Primera representación de EL CONDE DON JULIÁN, drama original, histórico, en siete cuadros y en verso por D. Miguel Agustín Príncipe”, el colaborador comentaba primero que el éxito que este drama había cosechado en Zaragoza (tierra natal del autor, dato que no indicaba) convirtió su estreno en la capital en una “solemnidad literaria”. Esta expectación aumentó gracias a las esperanzas que hicieron concebir los amigos del autor, quien recibió el apoyo de un público numeroso y escogido y, por supuesto, de la sociedad empresaria del teatro, que había dispuesto todos los medios a su alcance para afianzar el merecido triunfo de esta “brillante producción”.

Admitía Cueto que la idea que podía formarse de un drama con una sola puesta en escena era “imperfecta”, pero al mismo tiempo destacaba que la suerte de las composiciones dramáticas se debía en la mayoría de las ocasiones a la primera impresión que producían. Se proponía, pues, manifestar la opinión que “a primera vista” se había formado del mérito literario de *El conde don Julián*, no sin antes manifestar cuáles eran, a su entender, los tres elementos esenciales de toda pieza teatral:

El enredo divierte, la pasión conmueve, los caracteres enseñan. No hay una sola composición dramática de antigua o de moderna escuela que haya merecido pública aceptación que no contenga todas o alguna de estas cualidades. La que reúna las tres en grado eminente, será en nuestro concepto la más perfecta, y por esta razón preferimos la estructura del drama moderno a la de la tragedia clásica. Aquella permite mayor variedad en los personajes, mayor rapidez en la marcha de las ideas, mayor verdad y movimiento en la acción. (*EPI*, 25-5-1839)

No obstante, el redactor no reprochaba la tragedia de un modo absoluto, tanto más cuando estimaba que los autores que la condenaban por sistemática se valían de los mismos resortes dramáticos en sus producciones, aunque el interés se resintiera en ellas del artificio de su estructura. En este sentido, Cueto explicaba que el nacimiento de la tragedia clásica en la Europa Moderna halló un público reducido, un escaso número de

actores y como escena únicamente “la sala de algún señor”. De esta falta de medios nació la uniformidad de argumentos -como demuestran, en su opinión, las tragedias de Racine, considerado el padre de este género- y también la unidad de lugar –a la que tuvo que sujetarse el “genio fogoso” de Corneille-, la cual el redactor veía más como una mera necesidad material que como una belleza.

En definitiva, Leopoldo Augusto de Cueto admiraba las bellezas de las tragedias de los autores clásicos, más notables que en la mayor parte de los dramas modernos, pero aquel género le parecía poco conforme a la naturaleza de las pasiones del mundo. Culpaba, además, a los críticos que querían convertir en preceptos los métodos de la tragedia, “hijos únicamente de la infancia del arte”, tanto por la arbitrariedad de sus doctrinas como por la intolerancia de sus principios, ya que rechazaban cuanto se apartaba de sus reglas sin considerar que el teatro no podía admitirlas como invariables, pues éste era el espejo de las pasiones y de las ideas, y éstas se modificaban según los tiempos y las circunstancias (idea que desarrollaría meses después en el artículo comentado arriba).

Así, el colaborador definía a la tragedia como un arte de una época pasada; el principio de autoridad se había abolido no solamente en la filosofía sino también en las letras, el espíritu de análisis se había impuesto a la ciega admiración y los críticos se habían convertido en jueces. A esto se unía que “el ansia de impresiones que distingue al público del día, el adelanto de las ideas y la facilidad del aparato escénico, dan alimento a la imaginación y alas al pensamiento”, lo que provocaba que la estructura del drama moderno fuera más lata que la de la tragedia.

Establecida ya la diferencia entre tragedia y drama, Cueto puntualizaba que “drama moderno” no era sinónimo de “drama romántico”. Introducía éste una “especie de anarquía sistemática” (otro concepto presente en *La misión del poeta*), mientras que aquel significaba la verdadera libertad literaria, acorde con la razón y con el buen gusto. Como “drama moderno” consideraba a *El conde don Julián*, cuya memoria Príncipe intentaba liberar de la mancha de la traición por la pérdida de España frente a los musulmanes, sumándose a quienes defendían que el conde se alió con ellos para vengar a don Rodrigo, que había mancillado el honor de su hija.

Cueto opinaba que no podía concederse a este pensamiento la trascendencia histórica que algunos le suponían, pero reconocía su poesía y patriotismo. Recalcaba también que la idea tenía gran importancia literaria, ya que daba margen para desarrollar nobles caracteres y para producir efectos dramáticos del mayor interés, si bien

confesaba que no bastaban para purificar por completo el nombre de don Julián. Así, los primeros versos que citaba el periodista son los que pronuncia el protagonista del drama cuando va a morir, temiendo ver vulnerada su fama póstuma:

[...] tradiciones  
Y crónicas sin fin, mi nombre infausto  
Legarán con horror a las naciones.  
Y ninguno dirá... “Fue un desgraciado,  
Que anhelando vengar patria y afrenta,  
Al árabe llamó y erró la cuenta.

Respecto al argumento de *El conde don Julián*, destacaba el folletinista que está “superiormente concebido”. Aquí teorizaba de nuevo, pues exponía que admitía dos tipos de argumentos: el primero es el que constituye una acción gradualmente desarrollada, cuyas partes estaban íntimamente trabadas; el segundo es el que consta de incidentes varios, incoherentes en la esencia pero que conspiran para lograr un mismo fin. A este segundo género pertenece esta obra, de acuerdo con Leopoldo Augusto de Cueto, que valoraba su exposición “de lo más animado y magistral” frente a aquellos que opinaban que el drama es muy extenso. “A nosotros rara vez nos parece lo bello demasiado largo”, sentenciaba antes de reproducir las palabras de don Julián cuando se presenta por sorpresa ante Rodrigo:

Hoy hace tres meses...  
¡Tres meses y un día!  
*Como ratificándose.*  
Que al ir al gobierno  
Que tengo en la Libia,  
Dejé con la reina  
Mi cándida hija.  
¡La habéis infamado!!!  
¡Oh... sí!... Bien lo indica  
El pálido rostro  
Que tengo a la vista.

El rey quiere responder y después salir de escena, pero el protagonista se lo impide:

¡No habléis! Son en vano  
Palabras mentidas.  
¡No huyáis! Esa puerta

No tiene salida: (Señalando el foro.)  
Las otras, Rodrigo,  
No os libertarían.  
¡La habéis deshonrado!!!  
¡Y yo combatía  
Por vos! ¡Y mi sangre  
Por vos fue vertida!  
[...]

El articulista de *El Piloto* alababa a continuación el cuadro segundo de la pieza, titulado “El palacio encantado”, en el que aparecen dos fantasmas. Explicaba que dicho cuadro está sacado de las tradiciones de su tiempo, detalladas en la obra *Reyes nuevos de Toledo*, del doctor Lozano, y destacaba de él que “es del gusto alemán por su forma y carácter, reúne todo el efecto del género fantástico sin degenerar en inverosímil, y tiene además la ventaja de hacer resaltar la índole propia de la época, presentando un cuadro de preocupaciones”.

También se refería Cueto rápidamente al resto de los cuadros. Pensaba que el tercero y el cuarto entorpecían la acción, del quinto halagaba la hermosura de la llegada de Pelayo, recalcaba del sexto el sublime efecto dramático de la generosidad de la reina Egilona, mientras que del séptimo calificaba de “amargo y desconsolador” el despecho de Julián, cuando previendo que habían de calumniarlo las generaciones futuras, exclama:

“¡Miente la tradición, miente la historia!

Una vez analizado el primer elemento esencial de una composición dramática, esto es, el enredo, el crítico resaltaba el feliz manejo de los otros dos: las pasiones y los caracteres, que además no son vulgares, sino que rayan en el heroísmo. Esta afirmación le daba pie para retomar su comparación con la tragedia clásica, pues añadía que lo caracteres de esta eran “generales e indeterminados”, mientras que los del drama moderno eran “solo aplicables a situación y época determinadas” y por esto los prefería. En cuanto a *El conde don Julián*, comentaba que hay personajes “bellísimos”, principalmente el del protagonista, si bien reprochaba que cometa el asesinato de Tobías, por juzgar que deslucen su naturaleza noble y que era innecesario para las condiciones del drama.

Pese a todos estos halagos, hasta este punto Cueto no había destacado las cualidades más sobresalientes del autor: la armonía de la versificación y los giros poéticos del estilo, con máxima nobleza, propiedad y dignidad en la expresión. Tal es así, que apuntaba que la lectura del drama debía ofrecer bellezas poéticas que se perdían en el teatro.

En cuanto a la ejecución, el periodista pensaba que fue “desigual e imperfecta”, de forma que alababa al elenco masculino pero ponía alguna pega a la labor de las actrices. De José García Luna decía que “comprendió perfectamente su papel” y que tuvo momentos muy felices, como era de esperar dado su mérito y experiencia; de Juan Lombía admiraba su entonación y su naturalidad, pruebas de un gran conocimiento del teatro; por último, de Pedro López contaba que arrancó el aplauso del público en el cuadro tercero por su expresividad en la declamación. Por otro lado, de Teresa Baus comentaba que acentuaba bien los versos pero que los decía con tono uniforme, mientras que se lamentaba de que Teodora Lamadrid no sacara mucho partido de su papel por dejarse llevar por su excesiva sensibilidad y por el llanto. Admiraba su actitud noble y elegante cuando en la escena séptima del sexto cuadro aseguraba al rey que se precipitaría por la ventana si daba un solo paso hacia ella. En esta escena veía Leopoldo Augusto de Cueto cierto paralelismo con una de *Ivanhoe*, si bien no estaba tan motivada y sublime como la de Walter Scott.

Como conclusión, el articulista se congratulaba del éxito de Miguel Agustín Príncipe, a quien atribuía un “talento privilegiado” y del que consideraba como un gesto de modestia que presenciara entre bastidores el estreno en Madrid de su drama, lo que, en su opinión, realzaba aun más su mérito.

### 3.3.2.2. PABLO EL MARINO: DEFECTOS PROPIOS DE LA ADAPTACIÓN DE UNA NOVELA

El 8 de junio de 1839, justo ocho meses después de su estreno en París<sup>330</sup>, el teatro del Príncipe acogió, a partir de las ocho y media de la noche, la primera representación en nuestro país de *Pablo el Marino*, drama en cinco actos y en prosa de Alexandre Dumas, con el actor Juan Lombía en el papel protagonista<sup>331</sup>. Se realizaron

---

<sup>330</sup> El drama, cuyo título original es *Paul Jones*, se vio por primera vez en el théâtre del Panthéon de la capital francesa el 8 de octubre de 1838, según la fecha que aparece en la portada de la edición publicada por Marchant en París en ese año.

<sup>331</sup> De acuerdo con el número 21 de *El Entreacto*, del domingo 9 de junio de 1839, completaron el reparto

hasta tres versiones en castellano de la obra<sup>332</sup>, pero la que se llevó a las tablas fue la de Remigio Otel y Ron, seudónimo de Manuel Bretón de los Herreros<sup>333</sup>. La pieza se mantuvo en cartel hasta el día 11 incluido y posteriormente se recuperó, en la misma temporada, el 18 de junio –para solemnizar la promulgación de la Constitución de 1837<sup>334</sup>–, el 9 y 10 de octubre, el 17 de noviembre y el 6 y 7 de febrero (Barba Dávalos, 2013: Anexo I, 182, 183, 188, 191, 200)<sup>335</sup>.

La primera crítica sobre *Pablo el Marino* fue publicada al día siguiente del estreno en *El Entreacto*, firmada por Juan del Peral (con sus iniciales J. del P). El 11 de junio apareció el folletín de Leopoldo Augusto de Cueto en *El Piloto*<sup>336</sup>. Juan Eugenio Hartzenbusch escribió sobre el drama el día 12 en las páginas de *El Corresponsal*, mientras que Enrique Gil (E. G.) lo hizo el día 14 en *El Correo Nacional*. El crítico anónimo del *Eco del Comercio* se retrasó hasta el 27 de junio, por lo que aprovechó para referirse también a la pieza *Diana de Chivri*, presentada el día 21<sup>337</sup>.

---

Alverá (conde de Marencey), Teodora Lamadrid (Margarita), Lumbreras (barón de Latour), Bárbara Lamadrid (marquesa de Auray), Zafra (Luis Bremont), Pedro López (marqués de Auray), Silvostri (Mr. de Nozay), París (Mr. de Jarry), Reyes (Roberto), Lledó (escribano) y Spuntoni (Jazmín).

<sup>332</sup> Jiménez Plaza (1995: 154) alude a la traducción de Narciso de la Escosura, titulada *El Marino*, y a la de Remigio Otel y Ron (Manuel Bretón de los Herreros), *Pablo el Marino*, ambas editadas en 1839, la primera por Ignacio Boix y la segunda por Manuel Delgado para su Galería Dramática. Aparte de citar estas dos versiones, Giné Janer (2002: 320) explica que algunos catálogos señalan otra, en el mismo año, de Gregorio Romero Larrañaga, pero que no había podido encontrarla. Tampoco yo he podido localizar ningún ejemplar, aunque Ovilo y Otero (1859: II, 33) incluyó *Pablo el Marino* (con este título) entre las obras del autor en su *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*. Por su parte, Menarini (2010: 189-190) recoge las tres adaptaciones, si bien en la de Escosura apunta el título *Pablo Jones, o el Marino*, el que Vicente Lalama le dio en 1852 en su Biblioteca Dramática. En la portada, se informa de que este es el texto que se utilizó en el teatro de la Cruz en 1840. Al basarse en este libro, el italiano indica el año de representación y no el de la primera edición.

<sup>333</sup> Esta correspondencia nos la descubre Giné Janer (2002: 320). El crítico de *El Correo Nacional*, Enrique Gil (E. G.), fue el único que citó al traductor, si bien lo hizo por el seudónimo. La edición para la Galería Dramática de *Pablo el Marino* se anunció dos veces en *El Piloto*, la primera el lunes 10 de junio (número 101) y la segunda el miércoles 9 de octubre (número 218), con motivo de una de sus reposiciones. En este segundo anuncio, se especifica que la pieza es traducción de Remigio Otel y Ron y que esta era la versión que se representaba en el teatro del Príncipe. El diario de Juan Donoso Cortés insertó también un anuncio del texto de Narciso de la Escosura en el número 41, del jueves 11 de abril.

<sup>334</sup> *El Piloto*, número 109, martes 18 de junio de 1839. Al igual que en otras grandes celebraciones, el teatro del Príncipe estuvo iluminado.

<sup>335</sup> Esta investigadora (p. 213) recoge dos funciones el 22 y 23 de octubre de 1840 (ya en el siguiente año teatral) en el coliseo de la Cruz, por lo que entiendo que la traducción empleada fue la de Escosura. En su anexo no figuran los nombres de quienes realizaron las adaptaciones.

<sup>336</sup> Como curiosidad, Cueto fue el único crítico que se refirió al autor como “Alexandre”; los otros optaron por castellanizar su nombre.

<sup>337</sup> Con anterioridad, el 23 de junio, el periódico había insertado unas breves líneas sobre el estreno de *Pablo el Marino*. “Gustó mucho, así como en París gustó poco. Lombía entendió su papel; pero lo desempeñó solo medianamente, porque no es su cuerda. Lombía es un excelente característico, o sea, cómico ridículo. La Bárbara bien, con dignidad: siempre su mala memoria. Teodora sensible y expresiva, pero a veces no se la oye bien: va ganando por días. Los demás no ofrecieron cosa notable. La traducción mediana”, se decía de forma casi telegráfica.

## Una obra de teatro surgida de una novela

Antes de opinar sobre *Pablo el Marino*, Cueto ilustró a los lectores acerca del proceso creativo del drama. Así, explicaba que el año anterior Dumas había publicado en varios folletines del periódico *Le Siècle* una novela titulada *Le capitaine Paul*, la cual solo logró una aceptación pasajera en París. Poco después, vendió el manuscrito a un librero, quien lo sacó a la luz en dos tomos. No contento con los frutos que había obtenido de la obra, el autor la transformó en un drama y la presentó al director de uno de los primeros teatros de la ciudad<sup>338</sup>, que la rechazó a pesar del renombre de Dumas. Éste se vio obligado a entregar la producción al teatro del Panthéon, uno de los de menor importancia entre los llamados “del boulevard”, que sí la aceptó, honrado de incluir en su repertorio una pieza del autor. De acuerdo con el redactor de *El Piloto*, *Paul Jones* obtuvo un gran éxito entre el vulgo, impresionado por las “terribles pasiones” que contiene, pero pasó casi desapercibido para el público culto, de manera que los periódicos apenas se hicieron eco de su estreno, y aquellos que sí lo recogieron no hicieron críticas favorables.

Cueto se detuvo en estos pormenores porque consideraba que Dumas había escrito su obra únicamente guiado por interés económico, y que para convencerse de ello bastaba conocer el origen de la producción y el aprecio del que gozaba en París el teatro donde se había representado. Esta afirmación y la explicación posterior demuestran que el periodista no sabía que *Pablo el Marino* se estrenó allí sin el consentimiento de Dumas, tal y como había revelado Hartzenbusch hacía unas semanas en *El Entreacto*, artículo que insertó íntegro *El Piloto*<sup>339</sup>. No obstante, este detalle no

---

<sup>338</sup> No fue la única vez que Dumas procedió de este modo. De acuerdo con Bassan (1993-1994: 101), “son *Vicomte de Bragelonne* lui inspira plusieurs drames, dont un seul sera représenté, *Le Prisonnier de la Bastille*. Son *Comte de Monte-Cristo* fournira la matière de quatre drames qui seront joués”.

<sup>339</sup> El texto se difundió en el número 4 de *El Entreacto*, del jueves 11 de abril, y dos días después se incluyó en el número 43 de *El Piloto*. En él, Juan Eugenio Hartzenbusch (J.E.H.) revelaba el contenido de una carta remitida por el propio Dumas a Juan del Peral acerca de *Paul Jones*. El colaborador, que residía durante una temporada en París, le pidió los borradores originales de su drama, a lo que el escritor le respondió: “Mucho me hubiera alegrado de poder servir a V., pero la representación del capitán Pablo es una de aquellas piraterías literarias que el autor no puede autorizar con su nombre. Los tres primeros actos de un manuscrito confiado a un agente, al tiempo de emprender mi viaje, fueron en mi ausencia entregados al director del teatro del Panteón, y aumentados por él con un acto cuarto y un epílogo, de suerte que la pieza ya no es mía...”. De acuerdo con Hartzenbusch, Dumas recobró la propiedad de la obra a través de un litigio y la publicó posteriormente dividida en cinco actos.

Giné Janer (2002: 319) cita unas líneas de Schopp que corroboran que el autor no estaba enterado del estreno en el Panthéon. Sí es cierto que *Le capitaine Paul* apareció por entregas en *Le Siècle*, concretamente entre el 30 de mayo y el 23 de junio de 1838, como he comprobado con la colección disponible en gallica.bnf.fr. Respecto a la primera edición en dos tomos, no he podido localizarla, pero en la BNE existe un ejemplar de otra realizada en Bruselas en 1838, lo que confirmaría que la novela se

invalidaría la argumentación de Cueto, quien creía que en la España de entonces, donde cultivar la literatura proporcionaba escaso provecho, era difícil comprender que en Francia y otros países ésta fuera un medio de especulación, no solo para los ingenios de segundo orden sino también para los más sobresalientes, quienes se atrevían a agraviar su “conciencia literaria” por el imperio del interés.

Para el colaborador, ese agravio consistía en que los autores se preocupaban por el número y no por la perfección de sus obras, lo que les llevaba a escribir con brevedad y poca meditación, sin que les inquietaran las críticas de sus contemporáneos o de las generaciones posteriores. A su juicio, el drama de Dumas también estaba hecho con precipitación, aunque admitía que encierra “bellezas dignas del autor contemporáneo que conoce mejor la escena”. Tampoco negaba que tenía mucho efecto dramático, pero opinaba que se resentía de haber sido una novela, principalmente en la exposición, la cual valoraba que se desarrolla con lentitud, al ocupar casi los dos primeros actos.

También Juan del Peral en *El Entreacto* y el redactor del *Eco del Comercio* se refirieron al origen de *Pablo el Marino*, pero sin entrar en los detalles que expuso su compañero. El primero apuntó que “una novela de Dumas, *Le capitaine Paul*, es la que le inspiró el drama”, para decir que en las dos obras Pablo es “noble, valiente, religioso y magnánimo: lo que se llama el tipo de un hombre perfecto”. El segundo comentó que este personaje “revistió la mayor parte de las formas que le eran posibles en literatura, puesto que fue cuento, novela y drama”, y afirmó que la pieza “es de efecto, pero se resiente de vicios de sus anteriores existencias”, en la misma línea de Cueto. No obstante, observaba otros defectos distintos a los que veía él.

Desde el punto de vista del folletinista del *Eco*, Dumas se había propuesto tres objetivos en su obra: manifestar que la intolerancia de la sociedad obliga muchas veces a las almas vulgares a cometer crímenes a fin de ocultar ciertas faltas que se califican de delitos; pintar la desventajosa posición en que se coloca el criminal, despojándose del valor, autoridad y consideración de los que gozaría siendo inocente; y presentar la rectitud, discreción, desinterés y osadía que ha menester en sociedad el que se constituye campeón de los oprimidos, además de las calumnias y de los peligros a los que se expone. Sin embargo, consideraba que en el drama todas estas enseñanzas

---

publicó como libro poco después de difundirse en la prensa. No fue hasta diez años después que *El capitán Pablo* llegó a España como novela. En 1848 se editó en Málaga traducida por Juan Casado, y en 1849 se imprimió en Madrid por Mellado (Montesinos, 1983: 187-188). De la edición de Mellado existe un ejemplar en la BNE.



aparecían de manera difusa, al verse obligado el autor a adaptar el contenido de su novela a un género más breve y a subordinar todas esas lecciones a un pensamiento primordial.

### **El argumento: un marino que salva a una familia**

Para comprender la valoración global y la interpretación moral que el crítico del *Eco* y sus compañeros hicieron de *Pablo el Marino*, debemos profundizar primero en su argumento. Todos los redactores se limitaron a comentar algunas escenas sueltas, lo que es insuficiente para entender sus reflexiones. Tan solo Cueto apuntó el asunto de la composición al escribir que “es bella ciertamente la idea de introducir de repente en una familia a un hombre que viene a salvarla de la desgracia y aun del remordimiento; a un marino que solo pasa en tierra las horas necesarias para devolver a su madre y a sus hermanos la tranquilidad que han perdido”, pero este resumen tan sucinto en absoluto ofrece una idea de todas sus implicaciones.

El conde de Marencey quiere casar a su hermana, Margarita, con un hombre que ella jamás ha visto, el barón de Latour, para mejorar su propio estatus social. La muchacha se niega porque está enamorada de otro, Lusiñán, al que abandonó por las presiones de su madre, la marquesa de Auray. Un día se presenta en el castillo de la familia Pablo Jones, el capitán del navío que, a las órdenes del conde, había transportado a Cayenne al joven, reo de estado, si bien el único delito que había cometido era amar a Margarita. Pablo quería cumplir su encargo de devolver a la joven las cartas de Lusiñán y, enterado de la ambiciosa alianza que su hermano planeaba con el barón, pide a cambio cierta cantidad económica para aliviar la desgraciada situación del proscrito.

Por otro lado, la marquesa esconde un secreto que solo conoce el anciano Luis Bremont. Hace veinticinco años, cuando ya estaba casada con el marqués de Auray, tuvo un hijo del conde de Morlaix. Enterado su esposo del adulterio, se batió en duelo con el conde, que murió de un balazo. Esto hizo enloquecer al marqués, quien en su delirio no para de repetir las palabras que Morlaix le dijo antes de fallecer. Para ocultar el pasado, la marquesa dice a sus hijos que su padre no quiere verlos. Además, vive atormentada pensando que su otro hijo pueda regresar. El niño se crió hasta los cuatro años con Bremont, pero cuando Morlaix murió le llevaron a Escocia. El conde le dejó escrito en una carta que, cuando cumpliera 25 años, debía buscar al anciano y entregarle como prenda la mitad de una moneda de oro, de la que él tiene la otra mitad. Bremont

custodia los papeles que acreditan su nacimiento, los cuales deben serle entregados únicamente después de la muerte del marqués de Auray. Si el anciano moría antes que él, confiaría los documentos a un sacerdote.

Pablo el Marino va a buscar a Bremont: él es el hijo del conde de Morlaix y de la marquesa<sup>340</sup>. Sin revelar su identidad, le dice a su hermana que Lusignan está vivo y promete ayudarla a romper el enlace. El marqués sale de su encierro para firmar el contrato, pero al ver a Pablo, que es el vivo retrato de su padre, vienen a su cabeza los recuerdos del duelo y las palabras del conde. Preso de un gran ataque de locura, Auray muere. Al mismo tiempo, Bremont se siente enfermo y pide un médico y un cura, que la marquesa le deniega. Pablo va a su casa a asistirle y después llega Margarita, quien le cuenta que había escuchado la confesión de su padre en el lecho de muerte. Los dos se esconden cuando escuchan llegar a la marquesa, que le pide al anciano los papeles del nacimiento, pero éste se niega a dárselos.

Nada más fallecer, la marquesa roba a Bremont la llave del armario donde están guardados, pero Pablo se acerca justo cuando va a abrirlo. Le dice que es su hijo y Margarita se entera de que es su hermano; después lo conoce el conde de Marencey. Pablo habla con su madre, que recupera los documentos, y le convence de que la joven debe casarse con quien ama, aparte de comunicarle que ha conseguido un ascenso para su hermano. Antes de partir, el marino se funde con la marquesa en un abrazo.

### **El objeto moral y la nobleza de Pablo: cambio en la producción de Dumas**

Debemos recordar aquí que Del Perai consideraba a Pablo el Marino como el “tipo de un hombre perfecto” y que, por otro lado, el redactor del *Eco* juzgaba que la obra producía mucho efecto dramático pero que el objeto moral estaba desleído, ya que son un ejemplo de las dos cuestiones que centraron los artículos sobre el estreno. Todos los críticos coincidieron en ver en el protagonista a un carácter de belleza ideal, así como en subrayar que esto suponía un cambio en la visión que Dumas tenía del ser humano. Sin embargo, leemos diferentes opiniones sobre la moralidad en la pieza, algunas poco precisas y otras con interesantes matices. Examinemos, pues, cómo se

---

<sup>340</sup> Pablo el Marino realmente existió, pero Dumas se inspiró en una leyenda en torno a su vida, como explica Bassan (1993: 103) cuando comenta el argumento de la obra: “Il s’agit d’un épisode imaginaire de la vie du contre-amiral Paul Jones (1747-1792), écossais qui a participé du côté des Insurgents à la Guerre d’Indépendance américaine, et a mouillé trois fois à Lorient. Dumas dit avoir recueilli dans cette ville, en 1830, une légende (en fait sans fondement) qui fait de Paul Jones le fils naturel de la marquise d’Auray”.

abordaron estos temas en los artículos.

En su folletín de *El Piloto*, Cueto explicaba que en todos los dramas de Dumas domina un fin y que el autor no dudaba en utilizar “resortes odiosos” para lograr ver cumplido el objeto fundamental que se proponía en cada una de sus obras. En el caso de ésta, creía que su objetivo era destacar el personaje de Pablo el Marino, “una creación de belleza ideal, figura llena de ternura, de pureza, de elevación”. Es más, afirmaba el periodista que era una de las pocas veces en que Dumas se había complacido en presentar la humanidad por el lado “más favorable, más noble y más consolador”. Pero para que las virtudes de Pablo resalten con más vigor –continuaba-, el escritor había llenado el fondo del cuadro de crímenes atroces y empañado el carácter de la marquesa.

Cueto no observaba en la pieza más que una intención puramente teatral. A su entender, Dumas había querido demostrar que sabía despertar la curiosidad y conmover el corazón con datos puramente escénicos, a la vez que probar que conocía al hombre tanto en el teatro como en la sociedad. Así, resaltaba que en *Pablo el Marino* no predomina ningún objeto histórico, moral ni político, al contrario que en otros dramas del mismo autor, como *Enrique III*, *Catalina Howard* y *Antony*. En definitiva, para él la figura del protagonista no bastaba para conferir a la composición un carácter moral.

En este sentido, señalaba que Dumas había olvidado “los miramientos que en el teatro como en todas partes se deben a la autoridad paternal”, puesto que el carácter del marqués está sacrificado por la desgracia y el de la marquesa por el crimen. Por esto, juzgaba “repugnante” e inútil para el artificio del drama la escena en que Margarita echa en cara a su madre, aunque indirectamente, los crímenes que escuchó por casualidad (acto V, escena II). Asimismo, estimaba que era una mala enseñanza moral que la marquesa no se convierta a la razón hasta que consigue los papeles (acto V, escena final). No obstante, admitía que algunas situaciones son horribles pero de sumo efecto dramático, como el momento en que la marquesa se tapa la cara con la cortina de la cama para arrancar la llave a Bremont (acto IV, escena V) y cuando aquella repite al oído de su esposo las palabras del conde de Morlaix que habían turbado su razón (“Soy dueño de vuestra vida... puedo quitárosla”; acto III, escena XI).

Cuando aludía a la escena de Margarita con su madre, comentaba Cueto que no se oponía a que la depravación humana apareciera alguna vez en el teatro, pero aclaraba que tampoco quería que el crimen se presentase siempre triunfal, como pensaba que ocurre en *Pablo el Marino*. Del mismo modo, no consideraba acorde con la verdad que al hombre se le pinte siempre virtuoso, por lo que no rechazaba que se aborde en la obra

el motivo del adulterio:

Hemos oído culpar al autor de este drama por haber fundado su acción sobre el adulterio, pero no convenimos con esta censura. El hacinamiento de crímenes que por sistema emplean muchos de los autores modernos es un abuso reprehensible; pero el poeta tiene facultad de presentar cuanto quiera en el teatro con tal que lo presente con verdad. No hay verdad en presentar al hombre siempre depravado, pero tampoco la hay en presentarlo siempre virtuoso. Por otra parte, el abuso que hemos citado tiene explicación aunque no disculpa en la época actual, cuyos individuos, acostumbrados a circunstancias azarosas y a ciertas impresiones, necesitan resortes más poderosos para que su ánimo llegue a conmoverse. Además, los que tanto declaman contra los autores modernos porque pintan el incesto, el adulterio, el fratricidio, acuérdense de Edipo, de Fedra, de los Hijos de Edipo, y de casi todas las tragedias clásicas”. (*EPI*, 11-6-1839)

Estas reflexiones de Cueto las resumía Del Peral en dos palabras: “escuela media”. El colaborador –que se lamentaba de la lenta desaparición del “estado de indecisión” de la literatura dramática- creía que se habían serenado las pasiones del público y acallado las diversas opiniones de los partidos literarios que “tan encarnizadamente se han disputado el campo de la escena”, y que todos parecían entender la utilidad de una escuela “que sin la sujeción despótica de las trabas exageradas impuestas por los apóstoles de la primitiva tragedia griega, no se aparte de las reglas que marcan la conveniencia y la sana razón, hasta el extremo de tocar en delirios, que revestidos con el manto del crimen y con el puñal y el veneno por delante, destrozan el corazón, centro de las pasiones que se proponen dulcificar, corrigiendo al propio tiempo sus extravíos”. Afirmaba que los primeros en dar ejemplo habían sido, precisamente, los “sectarios que han marchado a la cabeza de los que han seguido la revolución del Romanticismo”, es decir, Víctor Hugo y Alejandro Dumas, a quienes defendía pese a sus primeros errores porque opinaba que pecaron de buena fe, juzgando que sus doctrinas podrían ser saludables. Cuando la experiencia les demostró lo contrario –proseguía-, los dos escritores variaron enteramente su rumbo.

Para el articulista de *El Entreacto*, el drama *Pablo el Marino* era una prueba irrefutable de esto. Así, destacaba que el autor que había presentado las pasiones más bajas del hombre en *Antony* era el mismo de la bella creación del capitán y, aunque admitía que el pensamiento de esta obra es menos fuerte que el de su *Teresa*, recalcaba que es de más efecto y más provechoso. Añadía que el carácter de la marquesa es

también “bellísimo”, puesto que disgusta en varias situaciones pero ello no hace más que resaltar el colorido con que está trazado en el último acto. “¿Quién no se reconcilia con ella?”, preguntaba.

Por su parte, Hartzenbusch estimaba que la combinación dramática de *Pablo el Marino* está trazada con arte, que en el drama ningún personaje repugna siempre, y que no existe en él una tendencia destructora sino un sentimiento moral y religioso. “El público ha aplaudido en la pieza de la cual tratamos el mérito literario, exento de la tacha de inmoralidad”, aseguraba en *El Corresponsal*. En este sentido, planteaba si no debía un “rígido moralista” reprobar los personajes de los marqueses de Auray, que aparecen constantemente humillados en presencia de sus hijos, y si acaso se acataba así la autoridad y la dignidad paterna. Explicaba a continuación que el mayor castigo que pueden recibir el esposo homicida y la esposa infiel es la vergüenza de que sus propios hijos sean los únicos que descubran sus secretos. También hacía ver que el sello de la dignidad paternal se mantiene indeleble, pues ni el crimen mismo podía quitarle su carácter augusto. El escritor basaba su opinión en una escena del drama entre la marquesa y Margarita, la misma que citaba Cueto. Si éste se fijaba en que la hija reprocha a su madre sus crímenes, Hartzenbusch ponía su atención en que Margarita se arrodilla ante la marquesa pidiéndole perdón por su descaro y su madre se queda de pie con sus manos sobre la cabeza de la muchacha. En su opinión, tanto el censor de teatros como el público habían entendido el mensaje moral que Dumas había plasmado en su obra mejor que los “rigoristas”. Quizás se refería el crítico a su compañero de *El Piloto*, que había censurado estos detalles.

Respecto al personaje de Pablo, el autor de *Los amantes de Teruel* se desmarcó del parecer general al aseverar que no es tan brillante como Dumas había pretendido. Lo mismo decía del carácter de Luis Bremont. El motivo es que tienen “cierto aire de familia, el uno con aquellos protectores misteriosos tan comunes en los melodramas de grande espectáculo, y el otro con aquellos aldeanos propios también en las fábulas de este género, los cuales suelen desempeñar la parte de padre adoptivo con el huérfano o la huérfana ilustre, que nació de una pasión desgraciada”, a lo que se unía que, colocados entre figuras dibujadas con mayor verdad, su colorido parece recargado y sus actitudes amaneradas. Al hilo de esto, comentaba que la marquesa, el conde y el barón llevan rasgos distintivos de la nación francesa, de la época y de la educación respectiva, mientras que el marino y Luis no. No obstante, reconocía que la muerte del anciano y los rasgos de valor y generosidad que demuestra Pablo en el final del drama son de un

efecto admirable, en consonancia con el profundo conocimiento de la escena que poseía el autor. Así, alababa también la escena en que el capitán acompaña al anciano moribundo (acto IV, escena III) y el diálogo de reconciliación y despedida entre el protagonista y la marquesa de Auray (acto V, escena final).

Finalmente, Enrique Gil manifestó en *El Correo Nacional* que el carácter y la moralidad de *Pablo el Marino* ofrecen diferencias esenciales con las demás creaciones de Dumas, ya que en ella no se percibe “ese espíritu de duda, de hiel y desengaño” propio del autor, sino que reúne “todas las dotes del talento dramático y todos los tesoros del sentimiento”. Al igual que Del Peral, creía que este cambio se debía a que el escritor había comprendido que crear tipos ideales de lo malo y presentar siempre al ser humano por su lado más ruin era ajeno de la tendencia que reclamaba el adelanto general del siglo –también ponía como ejemplo a *Antony*-. En este sentido, el colaborador consideraba que solo la buena fe y la verdad encerraban en sí elementos de civilización y de progreso, en la misma línea que Cueto. Sin embargo, era consciente de que el restablecimiento de la libertad racional y justa de la imaginación era una reacción contra las ideas recibidas y que, como todas las reacciones, hubo de llegar más allá de lo que exigía la razón. Es más, como ya había hecho el folletinista de *El Piloto*, explicaba los yerros de la escuela romántica por la época de transición y de trastorno que se atravesaba.

En cuanto a los caracteres, Enrique Gil subrayó que están dibujados con maestría y sostenidos de forma delicada. Definía a Pablo como “emblema del honor y de la virtud, generoso, valiente, sencillo y religioso”. La marquesa es, en su opinión, la personificación del orgullo aristocrático de la época, y convenía con Juan del Peral en que obligaba a perdonarla el amor maternal que demuestra en la última escena. Sobre el marqués, afirmaba que es un personaje “superiormente concebido”. Por el contrario, creía que Margarita es más bien un tipo general, la imagen de la creencia y del primer amor puro. Ensalzaba también la venerable figura del anciano Bremont. Por último, pensaba que en el conde de Marencey están reunidas todas las prendas de caballero que le quedaban a la degenerada nobleza de entonces.

### **Traducción regular y buena ejecución**

Giné Janer (2002: 322) afirma, basándose en el estudio de las adaptaciones de *Pablo el Marino* de Manuel Bretón de los Herreros y de Patricio de la Escosura, que la del primero es “mucho más floja”, adjetivo que utilizaron algunos críticos tras el

estreno. Así, Juan del Peral la definió como “desigual”, con “trozos buenos y otros sumamente “flojos”; Enrique Gil señaló que “es floja y descuidada en grado superlativo, y solo en alguno que otro pasaje aparece desembarazada y castiza”, y el folletinista del *Eco del Comercio* dijo simplemente que era “regular”. Leopoldo Augusto de Cueto no opinó siquiera sobre este aspecto, mientras que Juan Eugenio Hartzenbusch se mostró ambiguo. Primero, confesaba que no había leído la traducción pero admitía que en el teatro le pareció “regular”. A continuación, añadía que, recordando el original, había advertido supresiones y enmiendas acertadas.

Respecto a la ejecución, todos los redactores coincidieron en que en conjunto fue buena. Las hermanas Lamadrid obtuvieron halagos por parte de todos los críticos, sobre todo Teodora, de quien elogiaron especialmente su ternura y naturalidad. Cueto encontró un curioso defecto en su expresión, que compensó con un piropo: “¿Nos permitirá que la digamos que mueve los ojos sin el estudio necesario, y que los ojos dan mucho realce a la acción sobre todo cuando se tienen tan hermosos?”, apuntó. Por su parte, Del Peral comentó que hubiera deseado “más solemnidad y altanería” en Bárbara.

Acerca del reparto masculino, las opiniones fueron más dispares. López habría logrado el reconocimiento unánime de la prensa si Del Peral no hubiera manifestado que le prefería menos enérgico en algunas escenas. Sobre Lombía, Hartzenbusch juzgaba que los aplausos que había recibido eran muy merecidos, mientras que Cueto y Del Peral dijeron que había entendido y desempeñado bien la parte de Pablo. También lo creía así el periodista del *Eco*, pero pensaba que no era el papel más adecuado a su carácter. Por su parte, a Gil el actor le pareció “algo frío y desaliñado”. El colaborador de *El Correo Nacional* y Hartzenbusch fueron los únicos que valoraron el trabajo de Zafra y lo hicieron de forma positiva: a Gil fue el intérprete que más le gustó, junto a López, y al escritor le sorprendió agradablemente pese a su falta de experiencia. Lo mismo destacó Hartzenbusch de Lumbreras. Sobre este actor afirmó Cueto que podía llegar a ser muy sobresaliente, todo lo contrario que Gil, a quien Lumbreras y Alverá no habían contentado en absoluto porque “el primero tiene cierto aire de barrio bajo que debe poner el mayor cuidado de corregir; y el segundo ha hecho adelantos muy escasos en cuanto a facilidad y nobleza de modales, y buen tono y soltura en la representación”. Estas palabras contrastan con las de Hartzenbusch, quien opinaba que Alverá adelantaba en su carrera y mostraba aplicación. Para Cueto, el problema no era el actor sino su “árido e ingrato” papel en el drama, que le impidió lucir sus buenas disposiciones.

## Recepción por parte del público y de la crítica

Únicamente Hartzenbusch y el colaborador anónimo del *Eco del Comercio* se refirieron a la recepción de *Pablo el Marino* por parte del público. El primero apuntó en varios momentos la buena aceptación del drama entre los espectadores que acudieron al estreno en Madrid, lo que coincide con la opinión expresada por su compañero respecto a que la obra de Dumas había gustado bastante y había sido “harto aplaudida” en comparación con su mediano éxito en París<sup>341</sup>. En este sentido, se lamentaba del inmenso atraso de nuestra ilustración comparada con la del público francés, y añadía que la falta de novedad en el asunto era enemigo del interés y un obstáculo al buen juicio y a la imparcialidad. Estas afirmaciones revelan una opinión negativa sobre la pieza, si bien en el breve folletín que insertó el *Eco* solo pudo opinar sobre la ausencia de objeto moral y escribir unas pocas líneas sobre los intérpretes y la traducción.

Este articulista fue el único que expresó un parecer negativo sobre *Pablo el Marino*, que se ganó las simpatías no solamente del público que acudió al estreno sino también de la prensa, que observó en el drama un giro positivo en la producción de Alejandro Dumas, más acorde con el espíritu del siglo y con los preceptos de una escuela media literaria. Si bien los críticos no se pusieron de acuerdo en si existía o no una finalidad moral en la obra ni en el alcance de ésta, sí convinieron en que la nobleza del carácter del capitán suponía una visión más agradable de la humanidad, en contraste con la depravación y la amargura de otras obras del autor, principalmente de *Antony*. También coincidieron en reconocer en la pieza un alto efecto dramático, una prueba más de que Dumas era el escritor contemporáneo que mejor conocía los sentimientos del ser humano y los resortes dramáticos. Estas cualidades también han sido destacadas por la crítica moderna, que considera que el escritor “est doué d’une grande verve d’imagination, d’une puissance incontestable d’invention, de disposition, et d’action théâtrale; il a le sentiment des contrastes, et l’intuition des mouvements du coeur humain” (Bassan, 1974: 771).

En cuanto al redactor de *El Piloto*, su crítica se revela como una de las más interesantes por la variedad de asuntos que aborda. Además de referirse a las cuestiones que también llamaron la atención de sus compañeros –efecto dramático, objeto moral,

---

<sup>341</sup> Convenía en esto con Cueto, quien, como ya hemos visto, aludió al triunfo de la composición en el teatro subalterno del Panthèon y a su fracaso entre el público ilustrado. Sin embargo, la sociedad del coliseo del Príncipe utilizó como reclamo en los carteles “las numerosas representaciones que de este drama se han dado en París” y “la buena acogida que tuvo en aquel público” (*Diario de Madrid*, número 1.534, sábado 8 de junio de 1839).



carácter del protagonista y punto de inflexión en la obra de Dumas-, Cueto censuró que el aspecto económico de la literatura primara sobre el arte, explicó el origen como novela del drama, aconsejó a la actriz Teodora Lamadrid algo tan curioso como que estudiara mejor el movimiento de los ojos y fue el único que habló abiertamente del motivo del adulterio. En este sentido, es curioso que el folletinista se mostrara conservador acerca del respeto a la autoridad paternal, pero aprobara que la acción de la pieza se funde en el adulterio. La razón para esto último es que Cueto rechazaba los crímenes y excesos no motivados de los autores románticos, pero defendía que tampoco hay verdad en presentar al ser humano siempre virtuoso.

### 3.3.2.3. *DIANA DE CHIVRI*: ÉXITO EN PARÍS, DUDAS EN MADRID

En el número 115 de *El Piloto*, publicado el lunes 24 de junio de 1839, se insertó una nueva crítica de Leopoldo Augusto de Cueto, quien en esta ocasión analizaba el drama en cinco actos y en prosa *Diana de Chivri*, estrenado en el teatro del Príncipe tres días antes. Tanto en el titular como en el texto, el folletinista utilizaba la ortografía francesa del nombre del autor, Frédéric Soulié, al igual que a Dumas le llamaba Alexandre y no Alejandro.

En las primeras líneas, Cueto establecía cuál era la principal virtud y el mayor defecto de Soulié. A su entender, era el escritor francés contemporáneo que proyectaba en sus obras “mayor invención, colorido más vigoroso e imaginación más ardiente”; manejaba con facilidad los recursos que movían el corazón, sabía exaltar la fantasía y la curiosidad. Sin embargo, su creencia de que la sociedad del siglo XIX, “inmoral y envejecida”, necesitaba cuadros horribles para excitar su sensibilidad, o acaso el desprecio que le inspiraba aquella sociedad, le llevaba a pintarla bajo el aspecto más repugnante, llena de vicios e impudencias. El redactor apoyaba su opinión con unas palabras del propio Soulié, recogidas en su exitosa novela *Memorias del Diablo*:

¿Para qué mentir al pintar las plagas de la sociedad? ¿No es más ridícula, viciosa y descarada la vida real de lo que pudieran imaginar los escritores?

Cueto respondía inmediatamente que no, pues consideraba que los extravíos de la sociedad no habían llegado al grado de depravación que algunos autores les atribuían

y, por lo tanto, que todavía imperaban los sentimientos de virtud, honor y familia. Así, estimaba que la lectura de estas maldades solo provocaba horror y descontento, más profundas cuanto mayor era la maestría con que el literato las describía. Por consiguiente, condenaba a los escritores que se esforzaban en las novelas en pintar a la sociedad “escogiendo de ella cuanto puede contribuir a desmoralizarla”, porque creía que este género era la parte de la literatura que mayor influencia ejercía en las costumbres.

El colaborador de *El Piloto* se refería a la novela porque *Diana de Chivri* lo fue en su origen, si bien en ella Soulié se alejó de sus principios para “conmover con impresiones tiernas”, en palabras del propio Cueto. Tras explicar que *Diane de Chivri* fue publicada por entregas en los folletines del *Journal des Debats*, el crítico explicaba las claves de su triunfo:

El éxito de esta obra fue de los más brillantes y lisonjeros, sin embargo, de que en ella no es el crimen el que cautiva la atención, sino la inocencia, la generosidad y la desgracia [...] El público pide pasión, porque esta es el resorte que más conmueve; pero por ventura, ¿no hay pasión en la virtud como la hay también en el vicio? (*EPI*, 24-6-1839)

Hacía notar también Cueto que Soulié era “enemigo encarnizado” de las mujeres en sus piezas, ya que casi siempre las presentaba “culpadas” y cuando no era así, las rodeaba de angustias e infortunios personales. Este era el caso de la protagonista del drama que nos ocupa, “deshonrada, rechazada por su padre, privada de dos hermanos, abandonada por su amante, arrastrada de un tribunal que falta a sus tormentos mal merecidos”.

Respecto al análisis de la trama, el periodista comentaba que *Diana de Chivri*, al igual que *Pablo el Marino*, era una adaptación de una novela y, por lo tanto, se resentía de los defectos de ese tipo de transformaciones, pues la esencia de uno y otro género era enteramente distinta. Al hilo de esto, explicaba que el análisis y las descripciones necesarias en la novela afectaban al desarrollo del drama, porque en el teatro era el público quien debía hacer las reflexiones y la situación tenía que hablar por sí misma. De esta manera, concluía que, aunque la novela en que se basa la pieza tenía un fondo eminentemente dramático, el autor debería haberse quedado solo con la idea fundamental y haber creado peripecias más adecuadas a la escena. También veía en esta

obra improvisación y precipitación, de las que derivan la lentitud y las repeticiones que creía que se dan en algunos momentos.

Leopoldo Augusto de Cueto aún subrayaba otro defecto de *Diana de Chivri*: su plan carecía de encadenamiento lógico, elemento que consideraba “el primer elemento de toda composición dramática”, lo que causaba que algunas escenas carecieran de verosimilitud. Ponía como ejemplo que dos de los hijos del conde de Chivri acuden con su padre a insultar a Leonardo de Asthon sin preguntarle siquiera si se niega a devolver la honra a su hermana. Tampoco le parecía natural que los padrinos vean a un padre respetable por edad y carácter presenciando el desafío de sus hijos sin adivinar, como hace después el mismo Asthon, que deben tener razones poderosas para obrar de aquel modo y sin hacer nada por aclararlo. “En el teatro debe haber verdad ante todo”, sentenciaba el crítico.

No obstante, Cueto juzgaba que la belleza del diálogo y la originalidad de las situaciones provocaban que el espectador apenas reparase en estos errores, en especial en el tercer acto, del que comentaba la escena “hermosa y caballeresca” en que Leonardo se presentaba a Diana fingiéndose pariente de su amante, y ella hace una relación “patética y expresiva” en la que refiere sus amores.

Con todo, para el folletinista el mérito principal del drama eran los personajes, los cuales observaba que “están perfectamente delineados y permanecen fieles al carácter que el autor ha querido darles”. De Diana destacaba su melancolía, pues ni en los momentos más desesperados degeneraba su carácter en declamatorio, mientras que recalca la nobleza, el ardor y la curiosidad de Marcial. La figura de Leonardo Ashton es la que se llevaba más halagos, pues para Cueto suponía “la virtud elevada al bello ideal”: valiente, tierno, leal, generoso... Por el contrario, censuraba el carácter del conde de Chivri, pues creía inhumanas, groseras e indignas algunas de sus reacciones y palabras.

Otro aspecto negativo del drama que recalca el redactor es que hay diversas escenas que no convencieron a los espectadores durante el estreno, concretamente tres. En primer lugar, mencionaba la explicación que hace Diana de los pormenores de su seducción, pues era “inútil” y suscitaba el disgusto y la risa. A continuación, aludía al último acto, en que aparece un tribunal, pues el público –exponía– solía encontrar ridículo el simulacro de un tribunal moderno, y más si, como ocurre en *Diana de Chivri*, los jueces hacen un papel poco airoso. Por último, definía como “impropio” que el padre de Diana explique ante el tribunal las razones de su oposición a la boda de su hija

con Ashton, y también que ésta tenga la “ligereza” de manifestar públicamente el amor que siente por él. Detalles que llevaban a Cueto a afirmar que “el teatro no admite enlaces de esta naturaleza”.

Para terminar, el articulista hacía una pregunta retórica a modo de reflexión y conclusión, en la que de forma concisa, velada y elegante criticaba el trabajo interpretativo de los actores (que ni siquiera se detenía en analizar), el texto original de Frédéric Soulié y la traducción realizada por Gaspar Fernando Coll:

El éxito de este drama fue muy grande en el teatro de la *Renaissance*. En Madrid ha sido más que dudoso. ¿Consistirá acaso en la ejecución, en la propensión del público a reírse de las situaciones patéticas, en la traducción, o en las tres cosas juntas? (*EPI*, 24-6-1839)

#### 3.3.2.4. LA ESCALERA DE MANO: LA DIFICULTAD DE TRADUCIR UN VAUDEVILLE

El miércoles 3 de julio de 1839, *El Piloto* publicó en su número 124 otro folletín de Leopoldo Augusto de Cueto acerca de un nuevo estreno en el teatro del Príncipe, el cual había tenido lugar la noche del 29 de junio. El futuro diplomático estudiaba en esta ocasión la comedia *La escalera de mano* y aportaba algunos datos sobre el resto de la función, que se completó con el baile pantomímico *El lechuguino en la aldea*, la comedia *Los padres de la novia* y un sainete.

Ya en las primeras líneas, Cueto dejaba entrever que su crítica sobre la representación sería mordaz:

Hemos pensado bastante antes de empezar este artículo, no sobre el modo de escribirlo sino sobre si debíamos escribirlo o no. No nos parecía justo criticar literariamente producciones que no aspiran al carácter de literarias; pero nos ocurrió luego la idea de que aunque el público no tiene derecho para culpar a los autores que hacen farsas en vez de comedias cuando no se han propuesto hacer comedias, sino farsas, tiénelo sin embargo para censurar a la sociedad de teatro, que da las unas por las otras; al traductor que tan mal escoge, y al actor que tan mal comprende sus papeles y que tan mal los desempeña. (*EPI*, 3-7-1839)

Tras esta introducción, el escritor ironizaba con el nombre y la trama de la primera obra puesta en escena:

*La escalera de mano* es no solo el título sino también el argumento de la primera llamada comedia. Extraño parecerá a nuestros lectores que no hayan asistido a esta malhadada representación que una escalera de mano pueda constituir el argumento de una composición dramática. Así es la verdad sin embargo, con tal de que la escalera sea doble, sin cuyo requisito no hay plan, ni desenlace, ni comedia. (*EPI*, 3-7-1839)

A continuación, Cueto exponía la trama de la pieza para justificar su postura, narrando los momentos más inverosímiles y ridículos con especial gracia e incluso sarcasmo, con lo que ocupaba gran parte de este artículo.

*La escalera de mano*, versión de la ópera cómica francesa titulada *La double échelle*, original de Eugène Scribe, tiene como protagonistas a una joven, su esposo, el primo de ésta, un jardinero (“cosas ambas esenciales en una comedia”, ironizaba el redactor con estos dos personajes) y una aldeana. El marido debe fingir que no está casado, no revelaba el redactor las razones, pero sí apuntaba que son “poderosas, como lo son siempre las que convienen a los autores”. Por su parte, el primo –“que es calavera, cual suelen serlo todos los primos de teatro”- está enamorado de la muchacha y para darle celos aparenta que está casado con una aldeana, que resulta ser la esposa del jardinero –“tosco e imbécil si los hay”- y que acepta el engaño por dinero.

Cuando el jardinero descubre que su esposa “se deja alquilar”, la mujer le tranquiliza desvelando la mentira y le emplaza a reunirse con ella todas las noches en su habitación. Pero la chica joven, “sospechando la pasión que su primo siente por escalar balcones”, le encierra con la aldeana, quien no tiene la llave del cuarto. El jardinero utiliza una escalera de mano para subir al balcón y ver a su esposa, la cual se estremece al pensar que su marido va a dudar de su fidelidad. Como la escalera es doble, “el primo, que hace como todos en esta escena alarde de sagacidad”, baja por un lado mientras sube por el otro el jardinero. Al contrario de lo que cupiera esperar, ninguno de los dos se ve porque la noche está muy oscura.

“Pues no paran aquí las funciones de la escalera”, comentaba Cueto en este punto. Siguiendo el ejemplo del jardinero, el primo intenta recurrir a ella para subir al balcón de su amada, pero en ese momento llega el marido de la muchacha, a quien ella recibe por la ventana y no por la puerta, como sería lógico. El marido no se sorprende de que esté ahí la escalera y también la usa para subir, al igual que hace finalmente el primo, quien de repente deja de oír los pasos de su rival; tampoco el marido escucha los del primo, “porque los maridos son siempre sordos en las comedias para el ruido que

hacen los amantes”. En esta ocasión, los dos se encuentran al llegar a lo alto de la escalera, se desafían y se aclara todo el enredo.

El colaborador de *El Piloto* culpaba de este desatino al traductor de *La escalera de mano*, Manuel Antonio Lasheras (al que no nombraba), si bien consideraba que se le había impuesto una responsabilidad que él no había querido contraer debido a su dificultad, pues el original de Scribe (a quien tampoco citaba) era una ópera cómica<sup>342</sup>, lo que suponía convertir en comedia una especie de libreto. Así, subrayaba que en estos casos no era suficiente con traducir, sino que había que adaptar el texto, ya que se corría el riesgo de ofrecer un sainete y no una comedia, como era el caso. Ejemplo de acierto era, en opinión de Cueto, la versión que Ventura de la Vega realizó de *Domino noir*, publicada en nuestro país con el título de *La segunda Dama Duende*<sup>343</sup>.

Respecto a la ejecución de *La escalera de mano*, el crítico no se detenía demasiado en hablar de la labor de los intérpretes, pero no por ello se mostraba menos duro: “La ejecución de esta obra ha sido perfectamente igual. Parece que todos los actores se han esmerado... en hacerlo igualmente mal. El público no ha silbado; y luego dirán que no es indulgente!”.

Cueto proseguía su análisis con la segunda pieza del programa: el baile pantomímico, al que curiosamente consideraba como otro sainete, porque “no le faltaban ni los payos de costumbre, ni los palos, ni las caídas”, aunque fuera “menos agudo y delicado” que la comedia anterior y no se hablara en él. Más interesante es el consejo que daba a la sociedad del teatro del Príncipe de explotar las posibilidades de este tipo de espectáculos, tomando ejemplo de los bailes que se ejecutaban en Francia:

Aunque son desconocidas en España la amenidad y desarrollo de que son capaces los bailes pantomímicos, pudieran no obstante combinarse con mejor gusto las ligeras muestras que nos presenta de cuando en cuando el teatro del Príncipe, y sacarse mejor partido de las bellas disposiciones y elegantes movimientos de la señora Díez. La disposición de los bailes de la *Academia Real de París* es siempre noble y dramática, y ni aun en *La fille mal gardée*, uno de los más jocosos y pastoriles, se advierten chocarrerías de tan mala especie. (*EPI*, 3-7-1839)

---

<sup>342</sup> En estas líneas, Leopoldo Augusto de Cueto definía la ópera cómica como “algo semejante a nuestra antigua zarzuela, es un género mixto que participa más de la ópera que de nuestra comedia”.

<sup>343</sup> La obra original, de Daniel Auber y con libreto de Scribe, fue estrenada en el théâtre de la Ópera-Comique de París el 2 de diciembre de 1837, de acuerdo con la portada de la edición realizada por Marchant en 1838. La versión de De la Vega fue editada por primera vez en Madrid por Sancha en ese mismo año, de acuerdo con el catálogo de la BNE.

En cuanto a *Los padres de la novia*, el folletinista insistía en el problema de las adaptaciones al afirmar que los *vaudevilles* traducidos casi siempre producían un efecto incomparablemente menor del que provocaban en Francia. “El *vaudeville* es entre nosotros un género exótico que no puede aclimatarse sin modificar con mucho estudio sus chistes, y aun sus mismas formas a veces; esta verdad la han probado ya prácticamente el señor de Vega, el señor Bretón de los Herreros y algún otro”, destacaba Cueto, quien para completar su explicación añadía su definición del concepto de *vaudeville*, esto es, “una idea más o menos verosímil, que da motivo a dos o tres situaciones cómicas y a multitud de agudezas que se desvirtúan en nuestra escena, porque pierden el interés local”. En este sentido, comentaba que las costumbres de España y de Francia eran muy diferentes en aquellos años, en especial en todo cuanto rodeaba la vida familiar, que es precisamente en lo que se basa la obra.

Al hilo de estas últimas palabras, Cueto revelaba que, en *Los padres de la novia*, la hija de una pareja separada de mutuo acuerdo desde hace tiempo se ve galanteada por el hijo de un hombre cuyo objetivo es casarle con una muchacha de familia bien avenida. El hombre es amigo de los padres, pero desconoce la situación familiar y éstos se ven obligados a fingir que están juntos para que el enlace se lleve a cabo, lo que da lugar a escenas verdaderamente cómicas. Sin embargo, el amigo descubre el engaño, cambia de parecer y autoriza la boda.

En esta ocasión, la opinión de Cueto sobre la labor de los intérpretes no era tan negativa. De hecho, alababa el trabajo de Luis Fabiani, de quien apuntaba que “ejecutó superiormente su papel”. Sin embargo, no podía evitar poner de relieve la indiferencia que le provocó la ejecución de los otros actores y escribía simplemente que “no lo hicieron ni bien ni mal”.

Haciendo gala nuevamente de su ironía, el periodista recogía en pocas líneas las dos importantes verdades que, en su opinión, se inferían de las dos comedias nuevas: que era peligroso escalar de noche el balcón de una casada, si la noche era oscura y la escalera era doble; y que tenía también sus inconvenientes el divorciarse cuando se conocía a un amigo que no gustaba de los divorcios.

Finalmente, Cueto se refería a la puesta en escena del sainete que cerraba la función en el Príncipe, sin especificar su título ni su autor. El crítico manifestaba que este género ya no triunfaba entre el público madrileño y recalcaba, como ya lo hiciera en un artículo anterior, que el teatro debía evolucionar con los tiempos, incluso en la redacción de las carteleras de los periódicos:

El público que ahora va al teatro no es el público de D. Ramón de la Cruz; que ya no gustan en Madrid las alcaldadas, garrotazos y sandeces que gustaban entonces, y que deben quedar, cuando más, para alguna compañía de la legua; que las costumbres del teatro deben variar, a medida que varían las del público; y que es ridículo seguir todavía la rutina de empezar las funciones teatrales con una *brillante sinfonía* que no brilla, y acabar con un *divertido sainete* que no divierte. (EPI, 3-7-1839)

### 3.3.2.5. DOS PADRES PARA UNA HIJA: LA CASUALIDAD DEL VAUDEVILLE

La siguiente crítica firmada por Leopoldo Augusto de Cueto se insertó en el número 136 de *El Piloto*, correspondiente al lunes 15 de julio de 1839, y en ella se aborda el estreno celebrado el día 11 en el teatro del Príncipe, el de la comedia en dos actos *Dos padres para una hija*, traducida del francés por el actor Juan Lombía.

El colaborador del diario de Juan Donoso Cortés manifestaba en las primeras líneas que, entre las varias clases de escritores públicos que se conocían en España, el folletinista especializado en crítica teatral era el que gozaba de una posición menos ventajosa. La causa era que lastimaba involuntariamente el “amor propio mal entendido” de las personas que contribuían a la representación de las producciones líricas o dramáticas (autores, traductores, actores, directores, maquinistas, comparsas, músicos, danzantes y otros), porque en nuestro país todavía no existía demasiada tolerancia hacia las críticas y no se aceptaba que hubiera gente que pensara diferente de uno. En este sentido, sostenía que en España se concebía el elogio apasionado y la parcialidad o la invectiva amarga y la animosidad, pero no la “crítica razonada”, cuyo fin no era otro que poner de relieve las reformas que necesitaba el teatro nacional. En definitiva, los críticos, sin quererlo, se creaban enemigos solo por expresar lo que pensaban con libertad.

Estas reflexiones de Cueto estaban motivadas por una carta del músico y profesor Basilio Basili sobre el artículo que él mismo escribió del estreno en Madrid de la ópera *Lucrezia Borgia*, de la cual Basili era director. El periodista empleaba la primera página del folletín en contestar al compositor italiano, aclarando los puntos en los que éste se había sentido ofendido y manteniéndose en sus afirmaciones. Al final de su exposición, el futuro marqués de Valmar se disculpaba por haber dado a Basili “motivo de disgusto” y transmitía el deseo de que esta fuera su última discusión. Además, mostraba su asombro por la reacción del músico porque afirmaba que el objetivo de su crítica era halagar, por lo que se preguntaba qué ocurría cuando el



escritor tenía la necesidad de censurar. Finalmente, subrayaba que tenía derecho a opinar como parte del público.

Centrándose por fin en la representación de *Dos padres para una hija*, Cueto se recreaba en contar todo su argumento para hacer notar todas las casualidades que se producen y que conducen a la escena final. “La casualidad es la máquina, el resorte, la diosa de los *vaudevilles*. ¿Qué sería de estos sin la casualidad? Ella forma el enredo, prepara el desenlace y resuelve cuantas dificultades ocurren”, explicaba.

El primer acto de la comedia transcurre en Saint Denis en el año 1814. Un joven militar, Max, cuenta a sus compañeros que, tiempo atrás, mientras Napoleón pasaba revista en los Campos de Marte, había caído en sus brazos una señorita desmayada a causa del sofoco provocado por el gentío. El militar y la joven tuvieron una hija, pero Max no sabe de ellas desde hace unos meses. La casualidad lleva a Max a entrar en el mismo café donde se encontraba el carretero al que habían encargado llevarle a la niña a París en un cesto. El militar se debate entre salvar a la patria o salvar a su hija, pero otra casualidad quiere que una nodriza se presente en el local para anunciar a un fabricante de cerveza que su hija ha muerto. Max decide hacer pasar a su bebé por hija del cervecero, de manera que éste no tiene que recibir la triste noticia y él no se ve obligado a desertar.

En el segundo acto, diecisiete años después, el protagonista se halla en Montereau y se ha convertido en un vendedor de paraguas y barómetros que anhela reencontrarse con su hija. Un día en un bar se ve envuelto en una pelea y es llevado ante el corregidor, quien resulta ser el antiguo fabricante de cerveza, el cual reconoce a Max, a quien solo había visto una vez y hace casi dos décadas. De nuevo, la casualidad: la doncella de París resulta ser la hermana de este hombre. Sigue soltera a los 36 años y siente celos de su sobrina, que va a casarse con un apuesto hombre del que ella está enamorada, por lo que se opone a la boda. Max resuelve contraer matrimonio con ella para aplacarla y permitir que se celebre el enlace. Después, su esposa se entera de que su sobrina es en realidad su hija y todo se resuelve de manera favorable.

A pesar de lo que pudiera parecer, Cueto no censuraba absolutamente nada sobre la verosimilitud de la historia. Por el contrario, opinaba que la obra había sido justamente aplaudida y que estaba “perfectamente traducida” por Juan Lombía, tras apuntar que el autor se había basado en un *vaudeville* francés titulado *Changée en nourrice*. “Está salpicada de agudezas y sales cómicas que el traductor ha sabido conservar dándoles el carácter que exigen nuestro idioma y nuestra escena”, añadía.

Cueto también alababa la buena interpretación de Lombía, además de la de Fabiani. De Teodora Lamadrid comentaba que desempeñó con inteligencia su papel, pero le reprochaba su “llanto pueril” en una escena.

Como conclusión, el escritor se refería al único aspecto negativo de la función; la falta de espectadores:

Esta representación hubiera sido de las mejores, a no haber faltado uno de los elementos esenciales de toda buena representación. No era este, ni la comedia, ni la ejecución, ni... Era el público”. (*EPI*, 15-7-1839)

### 3.3.2.6. *JUAN DANDOLO*: DEFECTOS EN EL ARGUMENTO, PERFECCIÓN EN LOS VERSOS

José Zorrilla debutó como autor de teatro con el drama en tres actos y en verso *Juan Dandolo*, escrito junto a Antonio García Gutiérrez. El estreno tuvo lugar en el coliseo del Príncipe el 24 de julio de 1839, con motivo de la onomástica de la regente María Cristina. El actor Juan Lombía fue el protagonista de la obra<sup>344</sup>, cuya representación comenzó a las ocho y media de la noche, y a la que siguió un terceto bailable. Esta función se repitió los días 25, 26 y 29 de julio. Además, en la misma temporada, la pieza se repitió el 19 de octubre y los días 8 y 9 de febrero (Barba Dávalos, 2013: Anexo I, 184, 189, 200, 381, 394).

La primera crítica sobre *Juan Dandolo* apareció en el *Eco del Comercio* el 27 de julio, en un folletín sin firma en que también se analiza la comedia *Dos padres para una hija*. El día 28, se publicaron los artículos de Leopoldo Augusto de Cueto en *El Piloto* y de Juan del Peral (J. del P.) en *El Entreacto*, donde ya se había insertado una breve reseña anónima sobre el drama al día siguiente de su estreno. Por último, Enrique Gil y Carrasco (E. G.) escribió sobre la función el 29 de julio en *El Correo Nacional*. De estos cuatro redactores, solamente el del *Eco* contó el argumento de la obra y lo hizo con amplitud.

---

<sup>344</sup> Teodora Lamadrid y Antonio Alverá interpretaron los otros dos papeles principales. Completaban el reparto las señoras Sierra, Parra y López y los señores Campos, Silvestri, Lumbreras, París, Ramírez, Cobos y Reyes, de acuerdo con lo que se indica en la última página de la edición de *Juan Dandolo* impresa en Madrid por Yenes en 1839.

## Venecia, escenario preferido para los dramas

La acción transcurre en Venecia a finales del siglo XV. Bernardo Carabello lleva una doble vida: es espadero de profesión, pero de noche es un famoso sicario conocido como Juan Dandolo. Su hermana, Mariana, tiene amores con un noble veneciano dado al juego y a las mujeres, Jacobo Dagolino, cuyo padre le ha prohibido disponer de su fortuna. Para obtener dinero, Jacobo roba a la muchacha una joya para su cabello y la vende a un prestamista judío, Isaac Benjamín. Bernardo recibe el trabajo de asesinar al usurero y descubre que portaba la joya de su hermana, de quien asesinó a sus dos anteriores pretendientes para mantener su honra. El espadero se enfrenta con Jacobo una noche en que él va a visitar a Mariana, pero el noble consigue huir con la joven. Jacobo, que no sabe que Bernardo y Dandolo son la misma persona, pide al sicario que mate al hermano de su amada. Bernardo acude a casa de Jacobo para decirle que el encargo está cumplido, pero averigua que Mariana está allí y se descubre como hermano de la chica. Dandolo hace firmar al noble que se casará con su hermana seis meses después de que muera su padre, pero mientras vence el plazo se lleva a Mariana.

En el tercer acto, los dos hermanos acuden embozados a un baile en el palacio de Jacobo, cuyo padre ya ha fallecido y quien cree que Dandolo ha muerto en pago de sus crímenes. Mariana se quita la máscara y recuerda a su amado su promesa, pero él no quiere cumplirla. Bernardo revela su identidad y le ataca con la espada ante su negativa a la boda, pero cuando por fin acepta es la chica quien rechaza el casamiento. Pese a ello, su hermano clava a Jacobo la espada con el contrato de matrimonio y le mata. Acuden entonces los invitados al baile y cuando intentan detener al asesino, éste los aterra al decir: “Paso a Juan Dandolo”.

Tanto el periodista del *Eco* como el de *El Piloto* aludieron al interés que los escritores sentían por Venecia. El primero únicamente apuntó que “ahora todos los dramas han de pasar en Venecia”, pero Cueto dedicó los dos primeros párrafos de su folletín a la preferencia que los autores dramáticos tenían por esta “ciudad única, ciudad excepcional, donde puede suceder lo que en ninguna parte sucede, donde en la opinión de algunos poetas todo es verosímil, todo natural, todo posible”. Pensaba que el público se había creado en su imaginación una Venecia que nunca existió, y que había sido hecha expresamente para los dramas<sup>345</sup>.

---

<sup>345</sup> Ruiz Silva (1985: 193) destaca la fascinación que el mundo italiano ejerció sobre García Gutiérrez, de la que pone como ejemplo sus obras *Juan Dandolo*, *Simón Bocanegra* y *Un duelo a muerte*. Explica que

### **Plan defectuoso, falta de objeto moral y caracteres sin interés**

Antes de exponer la trama, el colaborador del *Eco* afirmaba que *Juan Dandolo* encierra versos excelentes, pensamientos ingeniosos y buenas situaciones teatrales y que todo ello no podía dejar de agradar a los espectadores, que de hecho aplaudieron señaladamente en el segundo acto y en varios trozos de su versificación, según comentaba. Después, insistía en el mérito artístico de la pieza por el artificio y la novedad con que se presentan varias escenas para mantener viva la atención, halagada en todo momento por las galas del estilo y la versificación –añadía–.

Pero para el folletinista era sensible que “no haya una sola persona buena” que enseñe algo laudable al público, “que siempre gusta de lo que es grandioso y sublime y más cuando está al lado del crimen y la perversidad”. En este sentido, explicaba que Zorrilla y García Gutiérrez oponían a la relajación y cobardía de un noble el valor infamante de un asesino, y que la muchacha más cede por vanidad al cortejo que por la violencia del amor. En definitiva, el periodista tenía por necesario que en todo lo que se representara en el teatro hubiera algo de propenda a mejorar la moralidad del público.

Enrique Gil y Carrasco, Juan del Peral y Leopoldo Augusto de Cueto hicieron idénticas reflexiones sobre la carencia de objeto moral en *Juan Dandolo*. Además, destacaron también la belleza de la versificación. Sin embargo, expresaron opiniones totalmente contrarias respecto al plan del drama, el cual juzgaron simple y carente de interés. Repasaré cómo manifestaron su parecer acerca de estas cuestiones en el orden indicado, ya que el artículo de Gil y Carrasco tiene puntos en común con el de Del Peral, y el que éste firmó con el escrito por Cueto, quien redactó la crítica más extensa y la más detallada, con numerosos argumentos que revelan sus teorías literarias.

Respecto a la trama de la obra, Enrique Gil no advertía en ella sobrada travesura ni ingenio notable en su manejo y lances, pues estimaba que algunas escenas son largas y lentas y que los pensamientos e imágenes que contienen no eran enteramente nuevos. No obstante, subrayaba que la pieza arrancó repetidos y justos aplausos por ser “tan numerosos y frecuentes los trozos de poesía escogida y delicada, tan suave y cadenciosa la rima, tan fáciles y sueltos los giros que no hay oído ni imaginación que se resistan a

---

famosos dramaturgos románticos como Schiller, Byron, Víctor Hugo, Delavigne y Martínez de la Rosa escribieron piezas teatrales de ambiente italiano, la mayoría de las cuales no duda que conocía el autor. Considera este investigador que son dramas en los que la veracidad histórica no está muy respetada y las grandes pasiones y los hechos “novelescos” dominan la escena, tendencia que seguían las “obras italianas” de García Gutiérrez.

su hechizo”.

Por otra parte, el redactor de *El Correo Nacional* recordaba una de las bases de su criterio dramático, ya expresada con ocasión del estreno de *Pablo el Marino*: las ficciones de teatro debían encerrar siempre enseñanzas para el porvenir. Así, declaraba que este ramo del arte estaba destinado a llevar a su término parte de la regeneración social, porque su naturaleza viva podía dejar en el pueblo impresiones más hondas que otro. Además, apostillaba que el elemento del sentimiento es tan general y trascendente que no podía desempeñar exclusivamente el papel de la diversión. No obstante, admitía que *Juan Dandolo* no cumplía con esta condición primordial, si bien creía que Zorrilla y García Gutiérrez no tuvieron pretensión de descubrir ningún fin social ni filosófico. Desde este punto de vista, estimaba que el drama no está falto de lógica ni de unidad. Aparte, apuntaba que sería sobra de rigor el tratar sin indulgencia una obra que para uno de sus autores era el primer ensayo.

Relacionado con el aspecto moral está el estudio de los caracteres, el cual le parecía ligero y superficial a Enrique Gil. Alegaba que todas las fisonomías se asemejan en gran parte y que apenas hay alguna que tenga el suficiente vigor para representar por sí sola un individuo aparte con todos sus vicios y virtudes. Recalcaba que en los personajes de la pieza se observa “una mezcla tan extraña de honor y de crimen, de amor y de interés, de abnegación y de vanidad” que el corazón no se inclinaba por ninguno de ellos y, por consiguiente, se disipaba el interés. Opinaba el colaborador que de este modo se presenta al ser humano falto de verdad, lo que producía sentimientos de indiferencia y de desprecio. Asimismo, creía un error artístico el renunciar al efecto que producen los contrastes naturales y bien manejados entre los caracteres. Pese a todo, reconocía que el protagonista presenta rasgos individuales y valientes que, de estar en consonancia con los demás, le convertirían en una figura varonil y llena de vida.

Como conclusión, Gil y Carrasco escribía que “el drama, en medio de su falta de fin moral y de la sencillez de su trama, revela un fondo privilegiado de poesía y sentimiento, y encubre con su velo resplandeciente sus faltas y lunares”.

No se mostró tan indulgente Juan del Peral. El crítico de *El Entreacto* se lamentaba de que José Zorrilla y Antonio García Gutiérrez hubieran escrito *Juan Dandolo* en muy pocos días, porque su gran talento y su amplia instrucción podían producir más que este drama. De esta forma, recordaba que el primero ocupaba como poeta un rango distinguido en la república literaria y que el segundo se había presentado a la palestra literaria con una obra que obtuvo un enorme triunfo. Por estos motivos,

tachaba de “pecado imperdonable” que ambos hubieran compuesto una pieza cuyo mayor mérito consistía en estar bien versificado.

Para el periodista, esto era aún más grave si se tenía en cuenta el estado de decadencia de nuestra literatura dramática, porque se pensaba en escribir dramas de prisa y corriendo en lugar de hacer todos los esfuerzos posibles para presentar “obras dignas de la patria de Calderón y de Lope de Vega”. En este sentido, comentaba que la escena nacional había comenzado a dar nuevas señales de vida por esos últimos años y que esto había llevado a concebir la esperanza de que “el primer teatro del mundo” llegase a recobrar su esplendor, pero que “esos débiles resplandores desaparecieron como fuegos fatuos”. De hecho, juzgaba que en ese último año únicamente se había presentado una obra de nota en Madrid, *Doña Mencía*, de Hartzenbusch, y que de lo presente todo era harto secundario, excepto *El conde don Julián*.

Tras estas reflexiones, Del Peral volvía al drama que nos ocupa y enumeraba sus defectos con las siguientes palabras: “No presenta un fin moral, objeto primordial que deben tener presente todos los autores de esta clase de producciones. No hay tampoco en él un carácter bello, original, grandioso. El asunto es trivial en extremo, solo puede sostenerse tres actos por los magníficos versos de que está revestido”.

El articulista solamente se detenía en los personajes, en los que observaba, al igual que Gil y Carrasco, una dualidad que les resta interés. Así, valoraba que están perfectamente delineados ciertos rasgos de pasión que dan la idea completa de un carácter, el cual luego se ve adulterado por otros rasgos enteramente ajenos. Como ejemplo, planteaba si es posible que un asesino de profesión, que hiere gratis a los amantes de su hermana y por dinero a quien se lo manda, sea celoso defensor del honor de esa misma hermana, cuya muerte no teme causar de una pesadumbre. Aparte, pensaba que no podía interesar una joven que se presenta ciegamente enamorada de un tercer amante ni un grande veneciano cobarde y mezquinamente seductor.

Por su parte, Leopoldo Augusto de Cueto convino con Juan del Peral en que el plan de *Juan Dandolo* presenta grandes defectos nacidos de la falta de meditación. También como él, creía que los autores del drama, “dos de los poetas que dan mayor lustre a nuestra juventud actual”, tenían una gran responsabilidad literaria por haber obtenido anteriormente los aplausos del público, ya que debían sostener un nombre adquirido. Es posible que el crítico de *El Piloto* y sus compañeros conocieran las circunstancias en que se gestó la pieza, escrita en apenas cuatro días debido a las necesidades económicas de sus autores, como narró décadas después José Zorrilla

(1880: 57-58) en sus *Recuerdos del tiempo viejo*, donde explicaba también que Antonio García Gutiérrez redactó el plan de la obra, el primer acto y la mitad del tercero, mientras que él compuso el segundo acto y la otra parte del tercero.

A los errores que habían subrayado los otros redactores sobre la ausencia de objeto y la carencia de interés, Cueto sumaba que no existía encadenamiento lógico, lo que implicaba otros fallos. En concreto, se refería a la falta de motivación de algunos resortes dramáticos, la contradicción con la verdad y con la razón de otros, e inverosimilitudes en el plan y en los caracteres. No obstante, consideraba que García Gutiérrez los conocía perfectamente y los habría evitado escribiendo con más detenimiento. Repasemos este minucioso análisis, al que seguirá su opinión sobre la “inimitable” versificación.

En primer lugar, el colaborador de *El Piloto* comentaba que no alcanzaba a encontrar el pensamiento fundamental de la obra. Así, aclaraba que éste no era pintar una pasión, puesto que hay “dos o tres” que pugnan entre sí pero ninguna llega a predominar; tampoco era presentar un cuadro histórico ni mucho menos dar una lección moral, porque todos los personajes hacen alarde de viciosos o malvados. No obstante, planteaba que Zorrilla y García Gutiérrez sí pudieron proponerse una finalidad concreta y exponía en qué consistía, pero consideraba errado su intento:

Acaso los autores han querido probar que un sentimiento de honor puede purificar aun el alma de un asesino; así como Víctor Hugo intentó probar en *Lucrece Borgia* que el amor maternal basta a justificar la deformidad moral más repugnante y exagerada. Pero esta es una de las muchas paradojas que el teatro moderno ha inventado y que con tan escasa habilidad ha sostenido. Prescindiendo de las malas deducciones que nacen de admitir el principio de que un sentimiento puro lava a lo ojos de los hombres la conducta más infame y criminal: prescindiendo de la imposibilidad de que tal sentimiento se abrigue en almas tan depravadas y familiarizadas con el crimen, ¿dónde está la eficacia del sentimiento purificador, si a Lucrecia no se le ocurre la idea de variar de conducta hasta lo veinte años de ser madre, y si Juan Dandolo viene a hablar de moral a su hermana precisamente cuando acaba de cometer un robo y un asesinato? (*EPI*, 28-7-1839)

En cuanto al interés, aspecto que para Cueto disculpaba todos los medios, recalca que apenas se advierte en *Juan Dandolo* porque ninguno de los caracteres es capaz de inspirarlo: Mariana es una coqueta que pasa las noches en citas de amor, el protagonista es un bandido que cuando no puede asesinar por dinero a los señores

venecianos lo hace únicamente porque galantean a su hermana, y su pretendiente deslucen su noble cuna con toda clase de vicios y recurre al asesinato para desembarazarse de su enemigo –argüía-<sup>346</sup>.

Respecto al encadenamiento lógico del argumento, Cueto exponía que en una producción dramática no basta con multiplicar lances y presentar hechos aislados, sino que es necesario descubrir sus causas y comunicar al espectador la voluntad que los ha producido. Añadía que un autor no debe sacrificar a una impresión momentánea ni la verosimilitud ni el interés ni mucho menos la razón. Sin embargo, juzgaba que todo ello ocurre en la pieza de Zorrilla y de García Gutiérrez. Como ejemplo, explicaba el redactor que las ocho primeras escenas de *Juan Dandolo* están empleadas en hacer llegar a las manos del protagonista la joya que encierra los cabellos de Mariana, cuando esto es enteramente inútil para las condiciones del drama, porque la joven se olvida de la joya y su hermano no necesita pruebas de sus amoríos porque la espía todas las noches.

Acerca de la falta de motivación de algunos detalles, el folletinista de *El Piloto* no comprendía por qué Dandolo dice a Mariana que su cariño lo arrastró a la infamia y a la desventura, pues opinaba que el cariño de una hermana nunca puede ser motivo para que un hombre honrado se convierta en un asesino de profesión. También veía empleado algún resorte que está en completa contradicción con la verdad y la razón, como es el caso del contrato que firma Jacobo Dagolino en el segundo acto, puesto que nadie sensato puede creer que tiene fuerza pública ni privada la obligación en que un hombre hace dueño a otro de su honor y de su vida. Cueto aseguraba que estos medios los había puesto en uso la exageración de algunos escritores franceses y afirmaba que no pueden admitirse en el teatro, porque hasta el sentido común los condena.

Finalmente, el redactor observaba inverosimilitudes en el plan y en los caracteres. De esta forma, no creía natural que Juan Dandolo, cuyos remordimientos le hacen tan desgraciado que desea con ansia la muerte, no piense una sola vez en abandonar la “ensangrentada senda” en la que se había lanzado. Tampoco entendía que una mujer enamorada prefiera la venganza a la felicidad cuando Dagolino acepta

---

<sup>346</sup> Guardiola Tey (1993: 80-81, 147-148) ofrece una interpretación menos simplista. Define a Bernardo como un hermano tirano, pero cree que su tiranía está justificada porque Mariana, al ser una mujer villana, tiene como única posesión la honra. A su juicio, el deber hacia su hermano es más fuerte que la promesa de matrimonio de Jacobo, ante la ausencia del sentimiento amoroso por parte del joven. Incluso cree que García Gutiérrez se aprovecha del amor del personaje femenino para manifestar el poder de los sentimientos más íntimos del individuo.



casarse con ella.

### **Excelente versificación**

Ya hemos comentado las opiniones positivas que los críticos manifestaron sobre la versificación de *Juan Dandolo*, a las que Leopoldo Augusto de Cueto se unió con la afirmación de que es “inimitable”. En este sentido, consideraba que existen varias escenas que evidencian el profundo conocimiento que José Zorrilla y Antonio García Gutiérrez tenían del teatro, por estar escritas con notable inteligencia del lenguaje escénico y llenas de pensamientos expresados con gran vigor. Del primero decía que había probado que su genio no era exclusivamente lírico y revelaba que había compuesto los versos del segundo acto, en los cuales advertía que “las situaciones están perfectamente entendidas; que los personajes hablan siempre según su carácter respectivo, y en una palabra, que el señor de Zorrilla ha sabido dar a su diálogo toda la propiedad escénica que requiere, y a más un grato sabor de nuestro teatro antiguo”. Sobre el otro autor destacaba que tanto en sus versos como en el diálogo se había mostrado “sensible, dramático, ingenioso, expresivo”. En definitiva, opinaba el colaborador que ambos poetas “han rivalizado, sin vencerse, en soltura, imaginación, riqueza y armonía”.

Para demostrar sus afirmaciones, Cueto citó unas quintillas que García Gutiérrez puso en boca de Mariana en la conversación que mantiene con Jacobo en la escena VIII del acto I. Comentaba el crítico que eran las primeras que casualmente había encontrado, pero curiosamente Del Perál reprodujo unos versos del mismo diálogo que se encuentran pocas líneas antes<sup>347</sup>. Estas son las quintillas que copió Cueto:

MAR. Oíd... la suerte importuna  
No como a vos me halagó,  
Y es tan oscura mi cuna,  
Que no habrá mujer ninguna  
Tan humilde como yo.  
Y aunque es verdad que os adoro,  
Y que este amor es mi vida,  
Jacobo, tampoco ignoro  
Que profano mi decoro,  
Viviendo en él engreída.

---

<sup>347</sup> El fragmento que citaba Del Perál es: “¿Quién hay que pueda romper / tales, tan sagrados lazos? / Sutilezas de mujer / que dan al alma placer / para romperla en pedazos. / Gozáis en vender amores / a precio de un corazón, / y con halagos traidores / guardáis entre blancas flores / el veneno y la traición” (Zorrilla y García Gutiérrez, 1839: 19-20).

Porque con tanta afición,  
No siendo mi suerte igual  
Aunque igual mi corazón,  
Ser tu esposa fuera mal,  
Y ser tu amante un baldón.

Asimismo, el redactor de *El Piloto* citó unos versos de Zorrilla, en concreto parte del diálogo entre Jacobo y Bernardo que tiene lugar en la escena X del acto II. También Gil y Carrasco destacó este momento de *Juan Dandolo*, si bien él incluyó en su artículo un fragmento más amplio, con parte de la intervención de Mariana. Las líneas seleccionadas por Cueto son las siguientes:

JAC. Ve tú lo que bien te está  
Y consulta tu ambición.  
BERN. Corazón por corazón  
Y honor por honor me va.  
Eso te doy a elegir  
Y no hay mucho que dudar;  
Con ella te has de casar  
O conmigo has de morir.  
JAC. ¿Y sabes?...  
BERN. Todo lo sé,  
Que como el dux eres noble,  
Riqueza posees al doble,  
No hay quien te compita<sup>348</sup> a fe.  
Mas sé, aunque es herencia corta,  
Que tengo honra y tengo hermana,  
Y pues la tengo villana  
Tenerla honrada me importa.

## La ejecución

Analizado ya el drama *Juan Dandolo*, queda tan solo referirnos a su representación, o mejor dicho, a su ejecución, puesto que los críticos no mencionaron otros aspectos. A todos agradó el trabajo de los actores principales excepto a Juan del Peral, quien ya en la breve reseña aparecida tras el estreno censuró este aspecto valiéndose del juego de palabras que presenta el verbo “ejecutar”, lo que incomodó a algunos de los intérpretes, como él mismo revelaba en su artículo.

Concretamente, el colaborador de *El Entreacto* comentaba que a Teodora Lamadrid (Mariana) hubo escenas enteras en que no se la entendió ni una sola palabra,

---

<sup>348</sup> En la edición impresa del drama se lee “competa”.

porque lo impedía su modo de sollozar. Sobre Juan Lombía (Juan Dandolo) afirmaba que manifestó muy poca seguridad en todo el papel, y de Antonio Alverá (Jacobo Dagolino) destacaba únicamente que se equivocó tres o cuatro veces y que el público se mostró más indulgente con él de lo que era habitual con ese tipo de errores. No obstante, su parecer solo difiere del expresado por sus compañeros en lo que respecta a Lombía.

Así, el redactor anónimo del *Eco del Comercio* opinaba que este actor comprendió su papel y lo ejecutó con inteligencia, mientras que recalcó la sensibilidad de Teodora pero se lamentó de que su voz llegara a veces apagada a los oídos del espectador.

Por su parte, Leopoldo Augusto de Cueto destacaba la decisión y sangre fría con que Lombía había desempeñado al protagonista. De Alverá valoraba la acentuación pura y el realce con que dijo algunos de sus versos hasta que tuvo la desgracia de equivocarse, pues se salió por completo de su papel. En cuanto a Teodora, volvía a aconsejarle que no se dejase llevar por su extrema sensibilidad porque le hacía perder naturalidad, “condición primera del noble arte de la declamación”.

Por último, Enrique Gil y Carrasco pensaba que Lombía había interpretado con verdad y soltura el carácter de Juan Dandolo, e incluso aseguraba que era uno de los papeles que había ejecutado más completamente. Sobre Teodora, elogió sus adelantos en cuanto a posesión de la escena y a inteligencia, pero le pedía que alzase más la voz y que mirase con más frecuencia a los espectadores. De Alverá, decía simplemente que complació más que otras veces, sin aludir a sus equivocaciones.

### **Recepción por parte del público y de la crítica**

Tres días después del estreno de *Juan Dandolo*, el redactor anónimo del *Eco* cerraba su folletín con la siguiente frase: “El drama creemos que dará dinero a la sociedad”. Sin embargo, Del Peral revelaba que en la tercera noche de función hubo muy poca entrada en el teatro del Príncipe. No obstante, el comentario de su compañero del *Eco* apunta a que sí hubo buena entrada en la primera representación de la obra. Así lo confirma Gil y Carrasco, quien explicaba que el nombre de sus autores y la circunstancia de que se estrenara en los días de la reina gobernadora llevó a mucha gente al teatro, la cual dio señales muy repetidas de aprobación durante la representación y a su fin, añadía. También el colaborador del *Eco* constató que el público aplaudió especialmente el segundo acto y muchos de los versos de la pieza.

Si atendemos a todas estas opiniones, podría decirse que *Juan Dandolo* gustó en su estreno pero no mantuvo este éxito en las siguientes representaciones, quizás por los defectos que todos los críticos excepto el del *Eco* señalaron: ausencia de objeto moral, argumento y caracteres sin interés, personajes malvados y en algunos aspectos inconsecuentes, etc. Si en el caso de *El paje* en 1837 algunos periodistas perdonaron los defectos del drama por la belleza de su versificación, en esta ocasión fueron más exigentes con García Gutiérrez. Tampoco se mostraron flexibles con Zorrilla, que era nuevo en el teatro pero reconocido como poeta. Como bien explicó Del Peral en *El Entreacto*, inmerso como estaba nuestro arte dramático en una crisis tan prolongada, era lícito esperar y pedir más de nuestros mejores autores.

También Cueto apeló a la responsabilidad de los escritores que habían ganado el respeto y el aplauso del público, como hemos visto. En su extenso folletín, el redactor de *El Piloto* demuestra de nuevo su agudeza y conocimientos literarios con sus reflexiones sobre Venecia como escenario dramático, la ineficacia del recurso de la purificación a través del sentimiento del honor, la unidad de interés como disculpa de todos los medios, la necesidad de encadenamiento lógico y sobre el arte de la declamación. Como es habitual en él, Cueto no se limita a criticar *Juan Dandolo*, sino que expone consideraciones generales.

### 3.3.2.7. EL ABUELO: TOTAL FRACASO SALVO EN LA EJECUCIÓN

El coliseo del Príncipe acogió el 3 de agosto de 1839 la primera representación de *El abuelo*, comedia en dos actos traducida del francés. Cinco días después, Leopoldo Augusto de Cueto firmaba en *El Piloto* el folletín sobre el estreno, en el cual elogiaba la ejecución por parte de los actores pero dejaba constancia de la mala calidad de este *vaudeville*. Sin embargo, la sociedad de artistas había redactado un anuncio para la cartelera en el que hacía una valoración positiva del mismo, lo que llevó al crítico a mofarse de esta costumbre y a refutar cada uno de los argumentos de los empresarios.

Así, Cueto afirmaba que la sociedad del teatro había querido rendir homenaje al espíritu de innovación reinante, pero no destruyendo antiguas preocupaciones de bastidores ni reformando las decoraciones ni observando la propiedad conveniente en los trajes. Esos cambios estaban al alcance de cualquiera y la empresa desdeñaba esa gloria tan fácil de adquirir; sus miras eran más elevadas, “su misión más augusta, como diría un romántico”. Lo que la empresa se había propuesto –continuaba– era ilustrar a la

opinión pública acerca de las producciones dramáticas que habían de representarse, lo cual verificaba por medio del cartel, en el que probaba con razones muy sólidas que la composición era la mejor que podía imaginarse y que los espectadores quedarían satisfechos. Admiraba al periodista la flexibilidad del dogma literario de la sociedad, aspecto en el que aventajaba a su época, pues nunca se dejaba llevar de espíritu de partido ni de afición a escuela ninguna<sup>349</sup>. Además, llamaba la atención sobre las dos condiciones indispensables en sus textos: aludir a la novedad del argumento y llamar “célebres” a casi todos los autores.

Cueto proseguía con su ironía y destacaba que, no obstante todo lo anterior, sucedía con frecuencia que el público cometía el desacato de pensar totalmente al contrario que la sociedad del teatro del Príncipe y tenía por malas las piezas que los carteles se esmeraban más en encomiar, como era el caso de *El abuelo*. Citaba el redactor unas líneas del anuncio elaborado por los empresarios en las que se ensalzaba “la novedad del argumento de esta sencilla producción, sus caracteres bien delineados, el interés que inspira el protagonista, y las sales cómicas en que abunda su diálogo”, aspectos todos que rebatió no por mera contradicción sino por el deseo de ver salir a nuestro teatro de la decadencia en que se hallaba, pues reconocía los grandes esfuerzos de la sociedad de actores.

En primer lugar, Leopoldo Augusto de Cueto explicaba que el argumento del *vaudeville* titulado *Le grand-papa Guérin* no era en absoluto nuevo sino que había sido compuesto a imitación de otros, y que con los nombres de Père Goriot, Grandet, Jacques, Perrin y otros representaba siempre al anciano desvalido el actor galo Bouffé.

Respecto a los caracteres, comentaba que todos son buenos en sentido moral, porque todos, a excepción del usurero, siguen la senda de la virtud, pero añadía que con relación al teatro son triviales o enfadosos y no lograban interesar.

En cuanto al interés, Cueto confesaba que era muy escaso. Para él, el enredo es demasiado sencillo y no da motivo a ninguna situación dramática, por lo que creía imposible producir efecto. No obstante, valoraba que los pormenores suplían algún tanto la falta de acción, si bien se le antojaban demasiado largos. Otra consecuencia de

---

<sup>349</sup> “Y así la vemos escoger, y lo que es más, alabar indistintamente las que acaban en asesinato o suicidio y las que acaban en casamiento, como las que pintan una pasión y las que nada pintan, y las que cansan porque exageran las virtudes de los personajes, y las que repugnan porque pintan un hacinamiento monstruoso de crímenes. Elogia en unas producciones la sencillez del plan: en otras la complicación e interés del enredo; en estas la regularidad de Moratín; en aquellas la imaginación ardiente y la libertad de principios de Víctor Hugo, y en todas *la novedad del argumento*”, remataba Cueto.

la simplicidad del enredo era, a su entender, que se adivina el desenlace nada más comenzar el segundo acto. También perjudicaba al interés la uniformidad de tono, ya que los personajes siempre están abatidos; los unos por la miseria y los otros por el remordimiento –apostillaba–.

Por último, acerca del carácter principal subrayaba que “un anciano casi decrepito, que tiene hambre y frío, que mendiga y que se desmaya, inspira más bien que interés gran dosis de compasión; y cuando la acción no logra conmover, tantas lástimas acaban por cansar al espectador”.

En este sentido, sorprendía a Cueto que la sociedad del teatro hubiera elegido una obra que podía rivalizar con los dramas modernos en el tono doliente y plañidero, existiendo tantos centenares de *vaudevilles* ingeniosos y alegres, y conociendo la afición del público a las agudezas y lances festivos.

Sobre la ejecución, el redactor admitía que fue bastante buena y prodigó halagos a su protagonista, el actor José García Luna, y a los otros actores principales, Pedro López, Antonio Alverá y Teodora Lamadrid. Únicamente reprochaba a Alverá la excesiva uniformidad de su tono, que deslucía algún tanto su mérito.

Para concluir su folletín, Cueto valoró el baile pantomímico que cerró la función, llamado *Laurentino triunfante en Roma* y compuesto en dos actos y en cuatro cuadros por Manuel Casas. Aunque reconocía el esfuerzo del músico, juzgaba que este género no podría aclimatarse en España mientras la nación no adquiriera mayor riqueza y prosperidad. Asimismo, calificaba los ensayos del coliseo del Príncipe de “pobres simulacros” debido a la falta de buenos bailarines y de medios materiales.

#### 3.3.2.8. EL CASTILLO DE SAN ALBERTO: INVEROSIMILITUD E INTERÉS

En su número 173, del miércoles 21 de agosto de 1839, *El Piloto* publicó un nuevo artículo firmado por Leopoldo Augusto de Cueto, en esta ocasión sobre el estreno en el teatro del Príncipe del drama en cinco actos traducido del francés *El castillo de San Alberto*, el cual había tenido lugar hacía ya una semana.

El folletinista basaba su crítica en dos conceptos fundamentales. Por un lado, definía a uno de sus protagonistas, el conde de Flavy, como “la personificación del egoísmo desenfrenado”. Por otro, aseguraba que el argumento de esta obra era “el más complicado y feliz” que se había representado en el coliseo madrileño desde la ejecución de *Margarita de Borgoña*. Para probar estas dos afirmaciones, Cueto

dedicaba más de la mitad de su texto a exponer los pormenores de la historia (aunque él lo consideraba una “ligera reseña”), la cual transcurre durante el reinado de Carlos VII, bien entrado el siglo XV, una de las épocas de mayor decadencia del imperio francés.

Una noche, el conde de Flavy, un capitán asesino e incendiario, asalta un convento y allí deshonra a la hija del vizconde de Arcy, que se educa en el monasterio. La joven logra arrancarle un puñal y ve inscrito en la hoja el nombre de un general inglés, por lo que cree que había sido víctima de un alto mando del ejército británico. A los pocos meses, la señorita de Arcy tiene una hija llamada María que es confiada a una aldeana. Tres años después, una horda arrasa la aldea donde vive María y ésta desaparece. Su madre la cree muerta, pero en realidad está en poder de un soldado, quien le coge cariño y la lleva a un monasterio para que reciba educación.

Días después del rapto, Flavy recibe la mano de la hija del vizconde, que esconde su secreto por miedo a que pueda perjudicar su matrimonio. Sin embargo, la señorita de Arcy no tarda en darse cuenta de las infidelidades de su marido, quien, acompañado por su amigo Mauricio, no duda en seducir y robar a cuantas mujeres le es posible e incluso en asesinar a sus maridos cuando es necesario. Así, la fortaleza de San Alberto se convierte en harén durante muchos años, hasta que Mauricio es reemplazado por otro soldado y el conde abandona su agitada vida, lo que provoca que su esposa lo ame y lo perdone. Él es más afectuoso con ella, pero escucha ciertas expresiones en sueños y decide que el puñal castigará la menor sombra de infidelidad que advierta en la condesa.

Poco dura, sin embargo, el arrepentimiento de Flavy, quien se encapricha de María al verla por casualidad. La señorita de Arcy, sabedora de los deseos de su esposo, visita la abadía donde se encuentra la joven, cuyo protector es el mismo Mauricio, quien comunica a María su intención de sacarla del monasterio para evitar la persecución de su antiguo compañero. Aquel sale poco antes de que el capitán entre, pero la condesa dice a la abadesa que su esposo es el protector de la muchacha. Esta equivocación pone a María en manos de Flavy, ya que la abadesa confía a su lealtad de caballero la custodia de la joven, a quien llevan al castillo de San Alberto.

El conde está realmente enamorado por primera vez, lo que provoca los celos de su esposa. María cree cuanto le dicen, hasta que la condesa la desengaña en la que para Cueto es una “hermosísima escena”, en la cual finalmente se desvela que la joven es hija de Arcy. Observaba el crítico que desde este punto “crece por grados el interés dramático”, ya que la madre de María y Mauricio se alían para librarla de Flavy, quien.

“después de mil variados incidentes, preparados con sumo arte”, descubre la confabulación y manda asesinar a las dos mujeres. Sin embargo, Mauricio mata a uno de los dos sicarios y encierra al otro. El conde vuelve y su esposa le hace frente con un puñal, el cual es reconocido por Flavy, que se da cuenta entonces de que María es su hija y decide ir a buscar la muerte en los combates.

En el caso de *El castillo de San Alberto*, Leopoldo Augusto de Cueto censuraba la inverosimilitud de algunos pasajes de la obra. Así, comentaba que es extraño que la señorita de Arcy tome por ingleses a los franceses en la noche del saqueo del monasterio, así como que nadie sospeche que el jefe de la expedición era el conde de Flavy. También le parecía raro que a Mauricio no se le ocurra preguntarle por sus recuerdos hasta después de tantos años, y admirable que María confíe tanto en el amigo de su bienhechor, de quien nunca oyó hablar a éste. Además, apuntaba que “el desenlace pudiera ser menos repentino y más teatral”.

No obstante, el articulista perdonaba estos defectos porque la obra tiene “una acción atrevida, fecunda, interesante, y un asunto en alto grado dramático, que da motivo a presentar sentimientos melancólicos, fuertes pasiones y rasgos de la más incisiva ironía”, a lo que se unía lo bien delineados que están los personajes:

Todos los caracteres tienen una fisonomía clara y determinada, singularmente el del primer confidente del conde, que es una creación algún tanto parecida a la del Fígaro de Beaumarchais, una combinación de valor, de ternura, de malicia y generosidad, un conjunto extraño de vicios y virtudes, que constituye, por decirlo así, el alma de esta producción. El autor no se ha cuidado de componer un drama verdadero o verosímil, ni una obra de arte y de conciencia, sino de interesar, de producir movimiento, pasión, terror. (*EPI*, 21-8-1839)

Respecto a la ejecución, Cueto opinaba que fue bastante acertada. En un breve párrafo, destacaba que Teresa Baus, cuyo tono uniforme era absolutamente contrario a la declamación teatral, estuvo dramática en la escena en que la condesa reconoce a su hija.

Finalmente, el escritor revelaba que había leído la comedia *Cada cual con su razón*, de su amigo José Zorrilla, de la cual recalca “su versificación admirable y regularidad de formas” y se aventuraba a decir que “es una de las pocas joyas que ha producido nuestra literatura moderna”. Asimismo, adelantaba que posiblemente la obra se pondría pronto en escena en el teatro del Príncipe, lo que ocurrió apenas un mes



después de que Cueto redactara estas líneas, concretamente el 16 de septiembre.

### 3.3.2.9. REPOSICIÓN DE *EL HOMBRE GORDO*: EL ACTOR GONZÁLEZ

A principios de este mes, el domingo día 1, *El Piloto* incluyó en su número 180 un folletín de Leopoldo Augusto de Cueto sobre la puesta en escena de las comedias *El día más feliz de la vida* y *El hombre gordo* en el coliseo del Príncipe en la noche del 25 de agosto. A diferencia de textos anteriores, en los que analizaba estrenos teatrales, el articulista estudiaba dos obras que llevaban varios años en el repertorio de las compañías. Además, en el encabezamiento indicaba que se referiría al actor Joaquín González, protagonista del segundo título.

En los primeros párrafos, el futuro marqués de Valmar reflexionaba sobre la condición social que a lo largo de la historia habían tenido quienes ejercían “el arte de la declamación”. En Grecia los cómicos gozaban de gran consideración, tanto por ser hombres libres como por representar las funciones religiosas, y llegaron a ocupar cargos públicos de importancia. Por el contrario, en Roma, donde nunca se aclimató bien el teatro, los actores tenían reputación de infames y pertenecían a la clase de los esclavos. El carácter inmoral de la profesión apareció en la Edad Media, cuando los “farsantes” y “faranduleros” eran humillados por los reyes y algunas ciudades, vistos como seres despreciables por el pueblo e incluso perseguidos por la Iglesia. Pero en la época en que escribía Cueto, la interpretación era considerada como “un arte que requiere genio, que proporciona gloria, que abre las puertas de la inmortalidad”, como habían experimentado Talma, Kean, Maiquez o Mistress Silddons, a la vez que un arte “grande y noble” que “revela a la muchedumbre los misterios del alma, que se hace dueño del corazón, del entusiasmo y de las lágrimas”.

Aquellos pocos que todavía sostenían que el público podía silbar incluso a los actores más brillantes se justificaban con que era un derecho adquirido con la entrada<sup>350</sup>. El periodista no estaba de acuerdo con esta postura, pues consideraba que “a la puerta se compran los derechos de ver, de oír, de estar sentado; pero no se compra el derecho de juzgar bien; porque el entendimiento no se vende”.

Cueto subrayaba que, a pesar de esto, la opinión pública había “purificado” a los

---

<sup>350</sup> Cueto recogía el popular verso de Boileau que dice “C’est un droit qu’à la porte / on achete en entrant”, si bien no indicaba el nombre del autor y lo citaba como “C’est un droit qu’on achete à la porte, en entrant”.

intérpretes con el nombre de “artistas”, motivo por el que le dolía que los empresarios del coliseo del Príncipe (quienes eran actores, debo recordar) no se esforzaran en respetar y mantener este estatus. Así, censuraba el trato que habían dispensado a Joaquín González, que se hallaba entonces en la capital, en los textos de *El hombre gordo* publicados en las carteleras:

Anunciar a un actor recomendándolo a un público porque pesa diez y ocho arrobas, sin que su estatura pase de cinco pies, no es anunciar un actor, sino un fenómeno, un objeto de historia natural: es confundir un arte noble con la industria de un piamontés.

Ya que la sociedad del teatro no puede vencer la terrible afición que tiene a dar una explicación razonada de todos sus anuncios, hubiérale bastado con decir que la figura del señor González se hallaba en perfecta armonía con el papel del que estaba encargado. Cabalmente la obesidad de este actor es superior a toda exageración, y en breve se hubiera difundido por el público la noticia no de su peso, sino de su desmesurado volumen, que es al que debe su aptitud para representar la comedia en un acto del señor Bretón de los Herreros, titulada EL HOMBRE GORDO”. (*EPI*, 1-9-1839)

Respecto al mérito de la producción, poco podía decir Leopoldo Augusto de Cueto, porque el público la conocía desde hacía tiempo (su estreno tuvo lugar en el año 1835). Admiraba los chistes de su diálogo pero hacía notar que su estratagema es demasiado torpe, defecto que disculpaba por ser la causa de multitud de situaciones festivas que lograban divertir al espectador. Sobre *El día más feliz de la vida*, únicamente apuntaba que era “uno de los juguetes más lindos que ofrece este género”.

El escritor reservaba más líneas que en ocasiones anteriores a la ejecución de las comedias. Así, comentaba que la labor de José García Luna, Antonio Campos, Jerónima Llorente y Teodora Lamadrid en *El día más feliz de la vida* “poco dejó que desear” y que todos ellos “merecieron y alcanzaron los aplausos del público”. De Lamadrid elogiaba que había entendido a la perfección su papel, pero criticaba que daba demasiado color a la expresión dramática, defecto que, por otro lado, no era habitual. En cuanto a *El hombre gordo*, interpretada por Pedro López, Antonio Alverá y Joaquín González, ensalzaba la maestría con que López desarrolló su papel de caricato y el “desembarazo y facilidad” con el que Alverá interpretó a “uno de los tipos del que llamaba Fígaro *calavera doméstico*”, pero no veía en el protagonista ningún futuro en la escena:

El señor González no tiene cualidad ninguna de actor; pero en el HOMBRE GORDO, única comedia cuyo desempeño está a su alcance, su figura representa por él. Es la comprobación material de un delirio de la imaginación: es un hecho que ha venido a apoyar una idea. El personaje del señor Bretón parecía un sueño, una ponderación andaluza; el Sr. González ha demostrado con su figura que era una realidad. (*EPI*, 1-9-1839)

Finalmente, en la línea de su artículo del 3 de julio, Cueto ironizaba acerca de los calificativos con que era costumbre anunciar las otras tres piezas de las que constaba la función –una *brillante* sinfonía, un baile *nacional* y un *divertido* sainete-, pues creía que podían suprimirse sin ofender a la verdad y al patriotismo.

### 3.3.2.10. *EL MÉDICO Y LA HUÉRFANA*: SIGLO DE ORO, TRADUCCIONES Y ÉXITO

La nueva crítica de Leopoldo Augusto de Cueto apareció en el número 194 de *El Piloto*, del domingo 15 de septiembre de 1839, cuando analizó la comedia nueva en dos actos *El médico y la huérfana*. El texto se insertó con bastante retraso, pues el estreno había acontecido en el teatro del Príncipe la noche del día 6. La obra fue traducida del francés por Isidoro Gil y L. Castejón, pero el escritor no nombraba al segundo en el encabezamiento. En cualquier caso, es una novedad que consignara la autoría de la traducción en el titular.

Cueto comenzaba su folletín uniéndose a la protesta de la prensa de la capital contra el abandono en que la sociedad del teatro del Príncipe había dejado a las producciones dramáticas de nuestro Siglo de Oro, y también contra “la plaga de traducciones sin color y sin vida” que imperaban desde hacía años. No obstante, admitía que las comedias del teatro antiguo español no podían contribuir por sí solas a reanimar la escena en esos años del siglo XIX, ya que también se adolecía de la escasez de piezas originales de autores contemporáneos, la falta de protección, la indiferencia del público y las circunstancias mismas de la vida política y social del momento. Reconocía asimismo que, si bien la calidad de las obras antiguas es mayor que la de las traducciones, aquellas habían perdido parte de su efecto en el público porque los gustos se habían modificado debido al cambio de costumbres y creencias. Sin embargo, defendía que esta no era razón para desechar totalmente las piezas del Siglo de Oro, pues se mostraba convencido de que sobre el público tenían un efecto más efímero las traducciones. En este sentido, manifestaba que si la sociedad del coliseo lograba

convencerle de que los *vaudevilles* franceses atraían al público con más eficacia, no tendría nada que oponer porque comprendía que la empresa era ante todo una especulación.

El periodista confesaba a continuación su “aversión” a las traducciones, pero también que excluía a unas “pocas” de esta reprobación general. Entre las excepciones se encontraba *El médico y la huérfana*, de la que ofrecía sus datos esenciales: su título original era *Maurice*, se había estrenado hacía pocos meses en el théâtre de Gymnase-dramatique de París y sus autores eran Duveyrier y Mélesville, de quien apuntaba que era “el imitador más aventajado del célebre Scribe”.

Respecto al asunto, señalaba Cueto que es “en alto grado sencillo y dramático” y que está repleto de situaciones interesantes y festivas. Como en sus anteriores críticas, Cueto hacía un resumen de la obra, situada, al igual que el inicio de *Dos padres para una hija*, en la época de Napoléon. El protagonista es el barón de Auvray, un ilustre médico de la guardia real que, tras conocer la infidelidad de su mujer, se retira a una aldea para ejercer su profesión gratuitamente con el nombre de Mauricio. Su esposa es abandonada por su amante, con el que tuvo una hija de nombre María. Antes de morir a causa de una enfermedad, la baronesa entrega a la joven una carta destinada a su marido.

De nuevo llamaba la atención Cueto sobre la fuerza de la casualidad en el *vaudeville*, ya que María da con el paradero de Mauricio, se presenta en su casa y le enseña la carta de su madre. El barón reconoce de inmediato la letra de su esposa y se agita y sorprende tanto que sufre una fiebre ardiente que lo devora. Cae enfermo un mes, tiempo durante el cual la muchacha le cuida cariñosamente. Mauricio se recupera, pero sufre una pérdida de memoria que le hace olvidar el motivo de su estado y solo recuerda que María es pobre y la deja a su amparo.

Entre tanto, se enamoran de la chica dos hombres: un joven marqués, quien calla su amor porque sabe que sus padres, los barones de Villafranca, no aceptarían un enlace desigual, y un montero, que pide la mano al barón y con el que María decide contraer matrimonio. Cuando están preparando los papeles para el enlace, Mauricio encuentra la carta en que se revela que María es hija de la baronesa y su amante, y también descubre por casualidad que el seductor de su mujer era el tío del marqués. Por otro lado, el barón se da cuenta de que el marqués está cayendo enfermo debido a la melancolía de su amor por María, de tal forma que, venciendo toda su ira y despecho, reconoce a la joven como hija y le otorga su título para que sus padres aprueben este casamiento.

Una vez expuesto el argumento de *El médico y la huérfana*, Cueto subrayaba que varias de sus escenas contienen tan bellos pensamientos y agudezas de tan buen gusto que excitaban tanto al llanto como a la risa, al reunir la obra momentos de la comedia y del drama. Asimismo, resaltaba el crítico la calidad de una escena del segundo acto imitada de una ópera de Hoffmann. Por otro lado, admiraba el carácter de Mauricio, quien se ganaba el “aprecio universal” por su naturaleza sensible a pesar de su desgracia.

En cuanto a los defectos, Cueto exponía tres muy concretos: primero, opinaba que la acción se desarrolla a veces por medios muy manidos en el teatro; segundo, veía el carácter del marqués de Villafranca cercano a la caricatura; finalmente, comentaba que el amor estaba pintado con excesiva frialdad. Aun así, el colaborador juzgaba que esta composición era de las más interesantes llegadas de Francia y exhortaba a la sociedad del teatro del Príncipe a introducir en su repertorio piezas extranjeras de tanta calidad, ya que excluía las comedias de nuestros antiguos autores y algunas muy apreciadas de sus contemporáneos.

Pero los elogios hacia *El médico y la huérfana* no iban dirigidos exclusivamente al espíritu de la obra original sino también a la traducción, hecha con “notable acierto e inteligencia” pese a haberse mantenido por lo general el carácter local del texto francés. Esta cuestión era importante para Cueto, pues la alta demanda de piezas francesas provocaba que muchas traducciones se hicieran por parte de personas que desconocían con exactitud el idioma, incluyendo en ellas errores inaceptables<sup>351</sup>.

Respecto a los actores, Cueto aseguraba que *El médico y la huérfana* era hasta ese momento la obra mejor interpretada de la temporada. Así, explicaba que el carácter de Mauricio se adaptaba perfectamente a José García Luna y que, pese a su tendencia a la sobreactuación, lo ejecutó con total naturalidad, comparando este papel con el que hacía en *El arte de conspirar*. De Luis Fabiani decía que representó al barón tan correctamente como cabía esperar de un actor tan aventajado y aplaudido, pero le aconsejaba que no abusara de sus cualidades para no despertar la risa entre el público más de lo deseable<sup>352</sup>. En cuanto al trabajo de Antonio Alverá, elogiaba, como siempre,

---

<sup>351</sup> “Aun no nos hemos olvidado de una traducción representada poco tiempo hace, y efectuada, como decía un crítico, sin más elemento que el Taboada en la mano y valor en el corazón, en la cual cometió el traductor un extraño anacronismo, suponiendo que las familias nobles de la Francia actual habitan en castillos cuando se retiran al campo. Ignorar que en aquel caso *château* significa *quinta* y no *castillo*, es ignorar demasiado cuando se pretende traducir de un idioma extranjero”, comentaba Cueto.

<sup>352</sup> El crítico insertó una nota en la que citaba un aviso que los propios autores añadieron en su obra

su esmero, pero apuntaba que no se le reconocía en los papeles serios. Nada reprochaba sobre su actuación a Ignacio Silvestri, Jerónima Llorente, Catalina Bravo y Teodora Lamadrid, de quien recalcaba su gran evolución.

En último lugar, el redactor de *El Piloto* proseguía su particular campaña contra los anuncios de la sociedad del teatro del Príncipe. En esta ocasión, ironizaba con que los empresarios se habían empeñado en que los argumentos de todas las obras que ponían en cartel se distinguían por la *novedad*, cualidad que sin embargo abundaba poco en las producciones del teatro moderno. Aclaraba que tampoco era nuevo el plan de *El médico y la huérfana*, pues estaba ya presente en *Le Medecin de Campagne*, de Honoré de Balzac.

### 3.3.2.11. CADA CUAL CON SU RAZÓN: ZORRILLA Y EL TEATRO NACIONAL

El número 202 de *El Piloto*, con fecha del lunes 23 de septiembre de 1839, publicó un folletín de Leopoldo Augusto de Cueto sobre el estreno de la comedia *Cada cual con su razón*, de José Zorrilla, el cual se había celebrado una semana antes en el teatro del Príncipe y que el propio crítico había adelantado en las páginas del diario madrileño. También se refería a la comedia *Mi tío el Jorobado*, popular ya entre el público madrileño y que se representó el mismo día 16.

En otra de sus inteligentes argumentaciones, Cueto afirmaba que todas las naciones tienen afectos y pasiones que emanan de su propia identidad, pero consideraba que el orgullo es común a todas ellas, si bien en cada una se manifiesta de diferente manera y grado. Así, definía el orgullo inglés como “fundado” y “noble”, el de Portugal como “orgullo-vanidad” y el español como “amor propio nacional” más que orgullo, porque la situación de abatimiento del país provocaba que solo pudiéramos consolarnos con la esperanza en el futuro y la memoria del pasado. Esta afirmación la aplicaba tanto a la política como a la literatura, pues en ambos campos nos habían aventajado las naciones. Sin embargo, Cueto se mostraba optimista, al igual que Zorrilla:

---

original, en el cual advertían de que no se otorgara el papel de barón a un actor que tendiera a exagerar los efectos cómicos: “M.M. les directeurs des départemens sont invités, dans la distribution des rôles, à ne point donner celui du Baron à un comique visant trop à la charge et aux effets burlesques. Ce rôle est tout-à-fait spécial; et celui qui connaissent le talent souple et de bon goût de M. Numa auront la mesure exacte et parfait de la bonhomie comique, des manières distinguées, et de la fatuité spirituelle, nécessaires à ce personnage”.

Todavía podemos volver la vista atrás con envanecimiento y pugnar al menos por volver a nuestra patria su lustre ya perdido. Este noble propósito ha inflamado la imaginación del joven poeta D. José Zorrilla, e indignado, como él mismo dice<sup>353</sup>, al ver nuestra escena nacional invadida por unos monstruosos abortos de la elegante corte de Francia, ha buscado en Calderón, en Lope y en Tirso de Molina recursos y personajes que en nada recuerden a Hernani y Lucrecia Borja. (*EPI*, 23-9-1839)

De estas palabras se infería, tal y como comentaba el redactor, que el autor de *Cada cual con su razón*, “a pesar de su imaginación creadora y vigorosa”, se había propuesto imitar las producciones de nuestra antigua escena. Cueto aplaudía esta decisión pero avisaba de que la imitación debía hacerse con limitaciones, ya que, como había manifestado en otras críticas, el público gustaba de ver en la escena el retrato de sus costumbres, afectos y creencias, y las exigencias del pueblo español del siglo XIX eran muy distintas a las del siglo XVI. Así, aconsejaba tomar de las comedias antiguas únicamente “el movimiento, la independencia y la admirable versificación”.

Respecto a los dramas históricos y caballerescos, el periodista opinaba que tampoco eran suficientes por sí solos para constituir un teatro nacional. En este sentido, admitía que este tipo de piezas excitaban siempre la simpatía del espectador, porque todos los pueblos veían con placer la representación de las grandes acciones y de los pensamientos nobles, pero observaba en ellos otras características que los alejaban de servir a ese propósito. En primer lugar, subrayaba que ese género de dramas pertenecía a todos los países. También que la escena perdía la influencia más o menos eficaz que ejercía en el público, pues éste no podía colocarse en el tiempo de los personajes. Por último, preveía que cuando al teatro le faltase el incentivo de las costumbres, no tardaría en saciar la solicitud nacional.

Estas ideas permitían a Cueto enlazar con otra que había expuesto en *La misión del poeta*: siempre que la escena se había elevado a grande altura en una nación cualquiera, había quedado sellado en las obras dramáticas el carácter peculiar de la época. Como ejemplo ponía el éxito sin precedentes de *Los salteadores*, primera producción de Schiller, que recogía la verdad y la energía que estaba cobrando imperio en la juventud alemana; y las tragedias aristotélicas de Racine, a quien también citaba

---

<sup>353</sup> Aludía Leopoldo Augusto de Cueto a unos párrafos que José Zorrilla insertó antes del texto de su comedia en la primera edición de *Cada cual con su razón*, impresa en 1839 en Madrid por Repullés para la Galería Dramática de Manuel Delgado,

en el mencionado artículo, las cuales generaban admiración y simpatía porque los cortesanos de Luis XIV oían en boca de sus personajes una parte de sus propias ideas. Pero “los teatros tienen épocas como todas las cosas”, y en Francia ya cansaban estas hermosas tragedias, al igual que en los años anteriores a los que escribía el redactor estaban vacíos los coliseos de Madrid cuando se representaban comedias antiguas, de lo que se deducía que

El público no se contenta en el teatro con pasiones generales, sino que quiere ver sentir como él siente, ver en la escena los caracteres y los extravíos que ve en la sociedad, ver expresar sus afectos como él los expresa. Por esta razón creemos que el *Arte de conspirar* es el tipo más perfecto del drama que corresponde a los tiempos en que vivimos: por esta razón creemos que resucitar a nuestro teatro antiguo a pesar de su nacionalidad sin las modificaciones que exige el trascurso del tiempo, es lo mismo que armar un ejército con lanzas y adargas para combatir con otro armado de fusiles. (*EPI*, 23-9-1839)

Estas interesantes reflexiones sobre cómo vigorizar el teatro nacional conducían a Cueto a afirmar que Zorrilla, quien había situado la acción de *Cada cual con su razón* en el Madrid de Felipe IV, no había logrado enteramente ceñirse a esa época. En primer lugar, el crítico de *El Piloto* recalcaba que, empeñado el escritor en no hacer ninguna concesión a los “desvaríos” románticos, había faltado a la condición esencial en las obras del teatro antiguo español: el enredo. El argumento era fácil, la acción sencilla, con respecto a todas las unidades clásicas, perfectamente dispuesta y encadenada, pero esta sobriedad se convertía en frialdad en las tablas. “La vida escénica no debe ser sencilla cuando la vida real es complicada”, dictaminaba Cueto, quien no se mostraba partidario de las unidades pero tampoco las juzgaba incompatibles con el interés y con la pasión (muestra de ello era, a su entender, el drama *Charles VII*, de Dumas).

Otro aspecto negativo que el folletinista percibía en la comedia de Zorrilla, y que contribuía a su tibieza, era que carecía de fin y de contrastes. Esto último lo observaba especialmente en los personajes, a los que juzgaba iguales entre ellos, pintados todos como heroicos y virtuosos porque su autor también se negaba a tomar la costumbre de la “moderna escuela” de crear roles depravados. Aun así, creía que los personajes – excepto el del rey- están dibujados con “facilidad y maestría”, sobre todo el de doña Elvira. No obstante, el carácter de don Pedro le parecía a veces exagerado y se permitía decir a Zorrilla que era más propio del teatro moderno que del antiguo, equiparándolo al



Genaro de *Lucrecia Borgia*.

Independientemente de estos “ligeros lunares”, Cueto aseveraba que *Cada cual con su razón* es “una comedia de carácter de que Calderón se honraría por su versificación, su diálogo y sus bellas situaciones”. Recalcaba que el argumento era casi perfecto pese a su sencillez, el desenlace natural y preparado con inteligencia, las bellezas poéticas numerosas. En este sentido, se refería a la “lozanía” de la rima y a la delicadeza y sublimidad en los pensamientos. El articulista incluso veía cierta analogía entre la escena novena del segundo acto con una de *El ricohombre de Alcalá*, de Moreto, de la cual curiosamente no citaba ningunos versos. Sí reproducía hasta cuatro largos fragmentos de diferentes escenas de los actos segundo y tercero, de los que seleccionamos un diálogo entre el marqués y el rey:

MARQUÉS.

Yo amaba a una mujer más que a mi vida,  
Era el único bien que me quedaba,  
Luz de mis ojos, para mí perdida,  
Presa de la vejez, ¿qué me restaba?  
Un mancebo, señor, fue sin consejo  
El bien a hurtarme que perdido lloro,  
La sedujo, le amó, y el pobre viejo  
Quedó en su soledad sin su tesoro.

REY.

¿Sin espada os dejó? ¿Qué hicisteis de ella?

MARQUÉS.

No me atreví con él.

REY.

Cobarde fuisteis.

MARQUÉS.

No era evitar por eso la querella.

REY.

¿Entonces por qué, pues, lo consentisteis?

MARQUÉS.

Porque noble nací.

REY.

¿Y eso es nobleza?

MARQUÉS.

Yo, ni ultrajado con mi rey me atrevo.

REY.

Mentís, anciano.

MARQUÉS.

(Desembozándose.) Por mejor certeza,  
Doña Ana era mi amor, vos el mancebo.

Respecto a la función en sí, Cueto comentaba que *Cada cual con su razón* fue

merecidamente muy aplaudida, no solo por el texto de Zorrilla sino también por la belleza y exactitud de los trajes (un elemento de la representación en que el crítico no había reparado en sus otros folletines) y por el realce que dio a la comedia la buena ejecución por parte de los actores. Además, contaba que el público pidió a voces al autor, quien se presentó en el escenario después de varias peticiones para manifestar su modestia y recibir nuevas señales de aprobación. Aparte, avanzaba que el escritor, “cuya asombrosa fecundidad de ingenio es universalmente admirable en toda la Península”, estaba preparando tres composiciones dramáticas, también con una lograda versificación y con un enredo más interesante.

Para terminar, Cueto dedicaba un breve párrafo a la “chistosa y conocida producción” *Mi tío el jorobado*, en la que José García Luna desempeñó “superiormente” su papel de protagonista y en la que “todavía no hemos comprendido para qué sirve la joroba del tío”.

### 3.3.2.12. LA REDOMA ENCANTADA: ORIGINALIDAD EN LA IMITACIÓN DE HARTZENBUSCH

El 26 de octubre de 1839, el coliseo del Príncipe acogió, a partir de las siete de la noche, una función extraordinaria a beneficio del pintor y director de maquinaria del teatro, Francisco Lucini. Para la ocasión, la sociedad de artistas eligió la comedia nueva de magia en cuatro actos, en prosa y verso, titulada *La redoma encantada*, escrita a propuesta de los empresarios por Juan Eugenio Hartzenbusch<sup>354</sup>, que ya había estrenado en ese mismo escenario *Los amantes de Teruel* y *Doña Mencía*, el 19 de enero de 1837 y el 9 de noviembre de 1838, respectivamente. La obra desbordó el éxito que tradicionalmente obtenían las piezas de este género, sumando un total de cuarenta y seis funciones en la temporada 1839-1840, treinta y tres de ellas en los días posteriores a su primera representación<sup>355</sup>.

---

<sup>354</sup> *Diario de Madrid*, número 1.674, sábado 26 de octubre de 1839. El dramaturgo escribió otras dos comedias de magia: *Los polvos de la madre Celestina*, representada por primera vez el 11 de enero de 1841, y *Las Batuecas*, estrenada el 25 de octubre de 1843 (Calderone, 1995: 59, 63). La que nos ocupa fue protagonizada por José García Luna, Luis Fabiani, Juan Lombía y Teodora Lamadrid (*El Entreacto*, número 62, jueves 31 de octubre de 1839).

<sup>355</sup> En concreto, *La redoma encantada* se ejecutó desde el 26 de octubre hasta el 28 de noviembre de 1839, del 26 de febrero al 3 de marzo de 1840 (con doble función el 1 y el 3 de marzo), y los días 8, 11 y 12 de marzo de 1840. Barba Dávalos (2013: Anexo I, 189-192, 201-203, 413, 448) incluye también el 25 de febrero de 1840, pero esta función, que se anunció en *El Piloto* y en el *Diario de Madrid*, no se ejecutó porque no fue posible concluir la reparación de las decoraciones y de la ampliada maquinaria, según informaron al día siguiente ambos periódicos.

La idea del argumento está fundada en la creencia popular española de que el marqués de Villena, tomado por hechicero por su afición a las ciencias naturales, se metió hecho trizas en una redoma con intento de rejuvenecer. Don Enrique –al que Larra otorgó un papel destacado en su *Macías* y en *El doncel de don Enrique el Doliente* (Ayala Aracil, 2003: 407)- vivió en los siglos XIV y XV, pero el autor lo “resucita” en tiempos de Felipe V. En el *Eco del Comercio* leemos una amplia exposición de la trama de *La redoma encantada*:

El conde de la Viznaga, como si dijéramos del monda-dientes, y su mayordomo, que son tal para cual, engañan a sendas muchachas y burlan al prometido de uno de ellas negándole una deuda, y dándole de palos por añadidura. Con tan buenas entrañas pasa el mancebo a la región de las brujas por equivocarlo, no recordamos cómo, con una bruja del barrio, y descubriendo allí que el célebre hechicero marqués de Villena se encuentra encantado en una redoma, la rompe boníticamente, y cuando vuelve a la vida le pide auxilio contra sus malvados perseguidores. El marqués se le concede tan cumplido que de sus consecuencias se forman los cuatro actos de una de las comedias más largas que se han visto en las tablas.

El marqués y su protegido toman la forma del conde y su mayordomo; con lo cual el primero se casa con la que aquel iba a engañar, y el segundo se ve a punto de pagar a su rival con las setenas la injuria de su consumado casamiento, porque con la figura que aparentaba del marido hubiera podido suplantarle en todas sus incidencias y dependencias, anexidades y conexidades, como dice la fórmula escribanil de los poderes. Por último, yendo lances y viniendo lances, prósperos unos y adversos otros, el marqués hechicero, que es buen cristiano y hombre de bien si los hay, se ve al fin con su Clori pomposo y feliz en una magnífica decoración de gloria a pesar de sus trescientos y tantos años de edad y de su olor de brujo, que no era todavía lo de menos por los años de mil setecientos y tantos, que es el tiempo en que la comedia se representa. (*EC*, 3-11-1839)

Los críticos refrendaron el triunfo popular de *La redoma encantada*, en la que hallaban un mérito literario poco común en este tipo de producciones, en las cuales primaba el aparato escénico. Muestra del interés que suscitó esta comedia de magia es que todos los periódicos publicaron artículos sobre ella. El primero apareció sin firma en *El Entreacto* del 31 de octubre<sup>356</sup>, fecha en la que *El Panorama* insertó una breve

---

<sup>356</sup> El redactor prometía ocuparse otro día de las once decoraciones nuevas, así como de todo lo concerniente a pintura y maquinaria, pero no he localizado este texto.

reseña en su “Revista de teatros” invitando a sus lectores a acudir a este “magnífico espectáculo”. B.B.B. escribió sobre la obra en *El Corresponsal* del 1 de noviembre, mientras que el redactor anónimo del *Eco* lo hizo el día 3. Los colaboradores de *El Piloto* y del *Diario de Madrid*, Leopoldo Augusto de Cueto y E. P. M., opinaron sobre la pieza el 8 de noviembre<sup>357</sup>. Por su parte, Ramón de Navarrete (R. de N.) publicó su artículo el día 10 en la *Gaceta de Madrid*. Por último, pasado casi un mes desde su estreno, el 21 de noviembre, *El Correo Nacional* difundió un artículo firmado por “El tío cigüeño, autor de las cuatro palabras”, es decir, el científico Juan Mieg<sup>358</sup>.

Por regla general, todos los redactores se centraron, con mayor o menor detenimiento, en los mismos aspectos: análisis literario del drama, aparato escénico, decoraciones y ejecución, coincidiendo además en sus opiniones. Por este motivo, y dado el número y la extensión de las críticas, tomaré como referencia el folletín de Cueto en *El Piloto* y destacaré en cada apartado solamente las reflexiones más significativas y novedosas manifestadas en otros periódicos.

### **El gusto del público por las comedias de magia**

En las primeras líneas de su folletín, Cueto recordaba -suponemos que tras haberse documentado debidamente- que hacía unos cincuenta años un periódico de la capital se lamentaba de que se representase con general aplauso la comedia de magia *Marta la Romarantina*, cuando una compañía cómica acababa de desechar *El viejo y la niña*<sup>359</sup>. El colaborador valoraba positivamente el deseo de purificar el teatro del mal gusto, pero no encontraba razón para maravillarse de esta preferencia, ya que las

---

<sup>357</sup> El nombre del autor aparece en el titular de *El Piloto* erróneamente escrito como “Hatzembush” (número 248, viernes 8 de noviembre de 1839).

<sup>358</sup> Eugenio Hartzenbusch (1904: 32) recogía también el seudónimo “El tío cigüeño”. De acuerdo con sus datos, Mieg nació en Alemania hacia 1780, murió en 1859 y fue profesor de ciencias físico-naturales. Le señalaba como autor de los folletos *Cuatro palabras a los señores traductores y editores de novelas* (1838) e *Historia romántica de las tribulaciones, amoríos... del Tío Cigüeño...* (1841) y del libro titulado *El brujo en sociedad o instrucción para aprender juegos de manos* (1839). También aludía al artículo sobre la comedia de magia de su padre. También le dedican una entrada Rogers y Lapuente (1977: 121), pero con menos información que la de Hartzenbusch. Por su parte, Gil Novales (2010) ha ampliado los datos sobre Mieg y matizado otros: le otorga nacionalidad suiza y aclara que fue profesor de física en el Real Palacio.

<sup>359</sup> Seguramente aludía a *La Espigadera*, en cuyo número 1 (p. 21) aparece este referencia de forma breve en el artículo anónimo “Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español”. No se indica la fecha, pero tuvo que publicarse en 1790, año que figura en la portada del tomo impreso por don Blas Román. En su trabajo “La comedia de magia en la crítica neoclásica y romántica” (1992), Checa Beltrán cita otros textos publicados en la prensa. Por otro lado, Caro Baroja (1992: 23) comenta que la pieza, cuyo título completo es *El asombro de Francia: Marta la Romarantina*, se estrenó el 7 de noviembre de 1716, y revela que el personaje principal está tomado de la realidad.

compañías no podían juzgar las obras solo desde el aspecto del arte, sino también y principalmente como un medio de especulación, por lo que debían adaptarse al gusto de los espectadores.

Para Cueto, esto probaba que el público no era un juez tan acertado en materias de arte como solía decirse, lo que no le extrañaba si se atendía a que “se compone de individuos cuyas capacidades reunidas no tienen mayor valor que separadas”, en el sentido de que se guiaban por sus propias inclinaciones pero también por las influencias de la época. A ello se unía que el público veía el teatro como un lugar de recreo más bien que como una cátedra de buen gusto y sanas doctrinas, por lo que prefería lo que esparce el ánimo y recrea los sentidos. De acuerdo con el periodista, este es el secreto de la escasa aceptación que habían tenido algunas producciones dramáticas interesantes por su forma y tendencia frente al éxito “brillante y sostenido” de las comedias de magia, las cuales –añadía– se fundan además en una inclinación innata en todos los hombres: el interés por todo aquello que escapa a las leyes de la naturaleza<sup>360</sup>.

También E. P. M. constató en el *Diario de Madrid* que la costumbre de hacer intervenir en el teatro a los agentes sobrenaturales no era una innovación. Explicaba que cuando España era la nación más culta de Europa se gozaba la corte del Buen Retiro en las zarzuelas de Calderón, cuyo asunto generalmente eran las fábulas mitológicas y en cuya ejecución desplegaban los maquinistas “recursos y magnificencia de que no se desdeñaría nuestro amigo Lucini”. Al mismo tiempo –continuaba–, había para el pueblo las comedias de santos con “elevaciones, apariciones de ángeles y milagros de toda suerte” y los autos sacramentales, género que era también de la aristocracia y de la familia real.

En este sentido, Caro Baroja (1992: 15, 17, 19) afirma que fue en tiempos de Felipe IV cuando se desarrolló más la escenografía. Asimismo, explica que la comedia de magia estaba esbozada al morir Lope de Vega, si bien fue Calderón de la Barca quien le dio plena forma. Además, puntualiza que una proporción considerable de comedias tomaban su argumento de la mitología griega, por lo que más que comedias de magia

---

<sup>360</sup> Cueto dedicó parte de su artículo a explicar el papel que la magia ha tenido en diferentes culturas, lo cual resulta una digresión innecesaria para el objeto de su crítica, pero interesante en tanto que refleja sus vastos conocimientos y aporta un punto de vista original respecto al de sus compañeros. En su repaso histórico, el periodista nombraba, por ejemplo, el tratado *De Occulta Philosophia* de Cornelius Agrippa, y al conde de Cagliostro, un médico, alquimista y ocultista italiano que recorrió las cortes europeas en el siglo XVIII.

son “comedias mitológicas”<sup>361</sup>. La crítica moderna coincide en que este subgénero comenzó a perfilarse como forma independiente en el Siglo de Oro, pero que fue en el XVIII cuando alcanzó su expresión definitiva y se consolidó entre el público. La comedia de magia sufrió una crisis de creatividad a finales de esa centuria y principios del XIX, pero se siguieron poniendo en escena piezas antiguas, hasta que a partir de 1820 se presentó nueva producción (Calderone, 1995: 52; Ayala Aracil, 2003: 404). Todo el repertorio sobrevivió hasta los primeros años del siglo XX (Álvarez Barrientos, 1998: 83)

Volviendo a las críticas posteriores al estreno, Mieg se declaraba un aficionado a las comedias de magia, lo que le había llevado a asistir a decenas de ellas a lo largo de su vida, tanto dentro como fuera de España, en especial en Madrid, en París y en Alemania. Así, aportaba el título de muchas de estas producciones y ofrecía detalles de funciones en teatros europeos, buscando paralelismos entre el montaje de *La redoma encantada* y otros que había visto en el extranjero. De hecho, contaba que, al ver anunciada por primera vez la obra de Hartzenbusch, imaginó que se trataba de la traducción de una pieza germánico-inglesa (*Bottle Imp*) que se representaba con frecuencia en Londres, cuyo argumento tiene cierta analogía. Incluso comentaba que el autor, familiarizado con la literatura alemana, podría haber hallado fácilmente en su amplio repertorio de obras mágicas –más rico que el de otras naciones, apuntaba– alguna comedia u ópera de su gusto para acomodarla al teatro español.

### **Interés dramático pese a la falta de originalidad**

En cuanto al mérito artístico de *La redoma encantada*, Cueto admitía que en esa ocasión la sociedad dramática había sido juiciosa en su opinión sobre esta pieza, cuya fábula presentó en los carteles como “sumamente cómica, llena de originalidad, sostenida por bellos caracteres, por un diálogo chistosísimo y una versificación seductora”. Sin embargo, censuraba la “incorregible manía” de los empresarios de declarar originales todas las obras, puesto que la de Hartzenbusch no lo era.

---

<sup>361</sup> En este artículo, titulado “Magia y escenografía”, el investigador aborda la evolución de la comedia de magia y los principios de la técnica escenográfica. Otros trabajos en la misma línea pero con datos que complementan el de Caro Baroja son “Sulla ‘spettacolarità’ delle commedie di magia”, de Caldera (1983), y “Teatro y espectáculo a costa de santos y magos”, de Álvarez Barrientos (1998). Sobre la comedia de magia durante el Romanticismo, véase “Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos” (1988), de este último autor.

En este sentido, el crítico señalaba que el propio escritor había manifestado con franqueza en una advertencia que “fui cogiendo retazos de aquí y allá, los zurcí como Dios quiso, o como yo pude”. También explicaba a la sociedad, “ya que lo ignora”, que en esta pieza hay algunas ideas de un cuento de madama Beaumont y situaciones imitadas de un *féerie*<sup>362</sup> de Vanderburch y Laurencin. Asimismo, destacaba que el autor había tomado del *Amphitryon* de Molière el principal pensamiento cómico, es decir, la duplicación del conde de la Viznaga y de don Laín, así como varias escenas enteras (como la tercera, octava y novena del segundo acto) y no pocas agudezas de sus diálogos, aparte de que el personaje de don Laín es análogo al de Sosie<sup>363</sup>.

No obstante lo expuesto, Cueto –a quien Navarrete definió como “erudito y correcto” por estas reflexiones– subrayaba que la habilidad y la corrección que distinguen toda la obra de Hartzenbusch conferían a sus imitaciones el valor de la originalidad. “Para ser tan feliz imitador, no basta un ingenio ordinario: es menester saber crear, para saber imitar bien”, afirmaba el folletinista de *El Piloto*, quien añadía que Molière, “sin disputa el primer autor cómico que ha existido”, imitó de Plauto ese mismo *Amphitryon* que había servido de pauta al escritor español. Además, aclaraba que en *La redoma encantada* sí existen “muchos pensamientos del autor, sublimes, tiernos o festivos, alusiones satíricas de muy buen efecto, y algunas escenas, como la octava del tercer acto, dispuestas con suma delicadeza y buen gusto”.

Todos los artículos sobre esta producción dramática están salpicados de estos elogios. Por ejemplo, el redactor de *El Entreacto* la calificaba como una “obra maestra” y ensalzaba “la finura y buen tino” con que está desenvuelto el pensamiento principal, el “modo ingenioso y dramático” con que se presentan los accesorios y su “sal cómica sumamente delicada y de buen gusto”. También llamaba la atención sobre el interés de la fábula y de los personajes, con contrastes bien entendidos y caracteres bien marcados. De igual manera, recalca que el lenguaje es “fluido y castizo” y la versificación “seductora y bella”, en particular la que está escrita en castellano antiguo. Citaba como muestra los versos que el marqués de Villena pronuncia al final del primer acto, a los cuales se refirieron la mayoría de los periodistas y que también reprodujo Ramón de

---

<sup>362</sup> Voz francesa para designar las comedias de magia (Gómez García, 2007: 307).

<sup>363</sup> En realidad, el propio Hartzenbusch aludía en la advertencia de *La redoma encantada* a las obras de madama de Beaumont y de Molière, y añadía la referencia de *La piel de asno*, el cuento de hadas de Perrault (he consultado la edición impresa en Madrid por Yenes en 1839). Por su parte, Ayala Aracil (2003: 46) aprecia elementos y situaciones que remiten al *Diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, y observa que el autor se valió de la leyenda de don Juan para trazar la figura del conde de la Viznaga.

Navarrete en la *Gaceta*<sup>364</sup>:

Espritos del aire, cual él de sotiles,  
Que al home enseñades, burlándole al par,  
Viandante yo agora por nuevos carriles,  
Atáñevos ende mi planta guiar.  
Si el cuento á mis años me plugo alongar,  
Cobdicia me priso de honesto placer;  
Mi vida segunda comience á correr  
Veyendo mi pecho su afan alcanzado,  
Su afan sempiterno de ser bien pagado  
De amante fermosa, é firme muger.

Por su parte, Mieg aseguró que de todas las comedias de magia que había visto en Madrid en los últimos veinticinco años ninguna le había gustado tanto como *La redoma encantada*, pues observaba en ella estilo elegante, intriga y caracteres mejor sostenidos. Tal era así, que B.B.B. comentó en *El Corresponsal* que “todo lo bueno que cabía en los huecos entre transformación y transformación, ha sabido [Hartzenbusch] derramarlo con tan buena mano, que ha logrado que el público se olvide por un momento de las brujerías de maquinaria para escuchar ávidamente los hechizos de un diálogo”.

En medio de estos y otros halagos a la nueva pieza dramática y a su autor, se levantó tímidamente la voz crítica de E. P. M. El colaborador del *Diario de Madrid* reconocía que *La redoma encantada* era infinitamente superior a cuanto en este género se había visto en muchos años, pero estimaba que las transformaciones habían dominado al poeta y que, si bien existe alguna situación verdaderamente cómica, bastantes solo servían “para que se luzca un telón”. Por este motivo, resaltaba la conveniencia de que las decoraciones se hubieran hecho para la comedia y no al revés.

Por otro lado, E. P. M. sacaba una moraleja dirigida a la juventud literaria: el autor de *Doña Mencía* podía sin riesgo escribir una comedia de magia, pero se despeñaría inevitablemente el joven que intentara seguir sus huellas antes de conquistar a fuerza de trabajo y talento un lugar como el que Hartzenbusch ocupaba justamente en la opinión pública. Precisamente, Ramón de Navarrete pidió al escritor que no olvidase que sus amigos y el público tenían derecho a esperar “algo más formal, más grandioso”.

---

<sup>364</sup> Navarrete también copió un fragmento del diálogo entre don Enrique y Dorotea de la escena V del acto II, precisamente el mismo que había citado Cueto en su folletín.



Estas palabras revelan que todavía existía entre los críticos cierto prejuicio hacia este subgénero, heredado de los tratadistas neoclásicos, “ya que el auténtico literato ha de demostrar su valía solo con la escritura, con la palabra, la tramoya es algo ajeno a la literatura” (Checa Beltrán, 1992: 391).

### **El aparato escénico**

Analizado ya el mérito literario de *La redoma encantada*, debemos referirnos a su puesta en escena, con especial atención al aparato escénico y a las decoraciones por tratarse de una comedia de magia.

Respecto a la primera cuestión, los críticos no profundizaron demasiado. Cueto tan solo comentó que “los ensayos de maquinaria son pobres e imperfectos”. Por el contrario, el articulista de *El Entreacto* afirmó que la obra se había dispuesto con todo el aparato y esplendidez que requería, y B.B.B. apuntó en *El Corresponsal* que el servicio de maquinaria había sido “puntual y acertado” (si bien se quejaba del ruido con que retiraba una de las decoraciones). La clave de esta diferencia de opiniones la aporta Mieg en *El Correo Nacional*: las transformaciones y los demás efectos estaban tan bien ejecutados como lo permitía un teatro de construcción tan limitada y tan defectuosa como era el del Príncipe. Este colaborador sí aportó detalles sobre algunos de los recursos utilizados.

Así, Mieg explicaba que la pieza de Hartzenbusch era la primera comedia de magia representada en Madrid en que las transformaciones humanas se habían realizado con la debida limpieza e ilusión, más o menos como se hacía en París y Londres. Sin embargo, juzgaba que nuestros actores todavía no habían conseguido ejecutar los combates de arma blanca de un modo tolerable, motivo por el que los intérpretes abreviaban en lo posible las peleas para no excitar al público a la risa.

Por otro lado, revelaba que la descuartización y resurrección de Garabito no era un lance nuevo, pues se hallaba en la obra *La rama de oro*, la cual vio en París en el año 1825. También opinaba este experto que la idea de introducir dos personas de apariencia idéntica producía siempre mal efecto porque era imposible hacer ilusión a los espectadores, a menos de disponer de dos actores exactamente parecidos. Por esto, decía que el público nunca llegaría a identificar a don Laín con Garabito y al marqués con el conde. Lo mismo recalca acerca de la invisibilidad: no cabía ilusión en la escena.

## Las decoraciones de Lucini

El estreno de *La redoma encantada* requería el uso de trece decoraciones, once de ellas nuevas y dos restauradas<sup>365</sup>. El trabajo de Francisco Lucini fue aplaudido por el público, que pidió que el pintor se presentase en la escena, como así ocurrió, recibiendo una salva de aplausos, conforme a la narración del periodista de *El Entreacto*. También la crítica alabó su gusto y su inteligencia, incluido Leopoldo Augusto de Cueto, si bien los redactores de los diferentes periódicos se limitaron a enumerar las decoraciones que más habían llamado su atención. Tan solo B.B.B., colaborador de *El Corresponsal*, se detuvo en este punto.

De esta forma, el periodista subrayaba que la reputación de Lucini como pintor de perspectiva estaba ya justamente cimentada entre los profesores, los aficionados y el público de la capital. Recordaba, además, que la temporada anterior ya había dado muestras de su saber con motivo del estreno de otra comedia de magia, *La estrella de oro*, para la que creó varias decoraciones que salvaban las dificultades de iluminación y bastidores del teatro del Príncipe. Respecto a la obra de Hartzenbusch, realizaba una descripción técnica de algunos de los telones más aclamados, extendiéndose con el primero que aparecía: un grupo de tejados iluminados por la luna figurando que se miran a la vista de pájaro. No tenía noticia B.B.B. de que en los coliseos de Madrid se hubiera ensayado antes una decoración de esas características.

## Ejecución, trajes y bailes

La ejecución de *La redoma encantada* convenció a los críticos. José García Luna (don Enrique) se ganó elogios por la facilidad y la propiedad con que declamaba sus versos, sobre todo los escritos en castellano antiguo, si bien Leopoldo Augusto de Cueto le volvió a reprochar que sobreactuaba en los papeles serios, defecto que perjudicaba a la naturalidad. Luis Fabiani (Don Laín) fue alabado por la verdad con que mantuvo su buena reputación, y de hecho en *El Entreacto* le definieron como “inimitable” en su

---

<sup>365</sup> *Acto primero*. 1ª Vista de tejados alumbrados por la luna, nueva.- 2ª Desván de Dorotea, nueva.- 3ª Subterráneo en los campos de Baraona, nueva. *Acto segundo*. 4ª Cenador de un jardín magnífico, nueva.- 5ª Selva corta, restaurada.- 6ª Salón infernal, nueva. *Acto tercero*. 7ª Gabinete, restaurada.- 8ª Tienda de campaña, nueva.- 9ª Vista exterior de un castillo, nueva. *Acto cuarto*. 10ª Portalón con vista a un castillo arruinado, nueva.- 11ª Galería de los trofeos, nueva.- 12ª Cueva de la cabeza encantada, nueva.- 13ª Gran salón de baile de don Enrique de la Redoma, iluminado, nueva (*Diario de Madrid*, número 1.674, sábado 26 de octubre de 1839). Elena de la Fuente Ballesteros analiza qué tipo de parajes y objetos mágicos utiliza el autor como recurso en sus tres piezas de magia en “La comedia de magia (II). Objetos y lugares mágicos: El caso de Hartzenbusch” (1995). También Caldera (1982), Ricardo de la Fuente Ballesteros (1991-1992) y Calderone (1995) han aportado comentarios sobre las tres obras en otros artículos.

papel. En el caso de Juan Lombía (Garabito), subrayaron su inteligencia y sus cualidades para la comedia, hasta el punto que Ramón de Navarrete le pidió, “por el interés del arte” y ante la escasez de buenos cómicos, que siempre cultivase este género. Por último, valoraron la aplicación y la gracia de Teodora Lamadrid (Dorotea), a la que Cueto le afeó de nuevo su excesiva sensibilidad, aconsejándole que podía sacar mayor partido a su expresión y a su voz.

Además, el redactor de *El Entreacto* y B.B.B. en *El Corresponsal* aportaron dos detalles sobre la ejecución de *La redoma encantada* en los que no repararon sus compañeros. El primero destacó que los muchos trajes nuevos que se habían presentado eran sumamente vistosos y sorprendentes los de las transformaciones, y añadió que todos eran obra de Pedro Gili. Por otro lado, el segundo se refirió a los “ligeros y graciosos” bailettes y elogió a los directores del cuerpo de baile por los buenos resultados que habían obtenido pese a sus escasos recursos.

### **La clave del éxito de Hartzenbusch**

Poco puede añadirse sobre una pieza dramática que, como escribió Mieg en su artículo de *El Correo Nacional*, arrastró “como mágicamente al teatro del Príncipe a todos los curiosos de esta corte” y logró sumar tantísimas representaciones, algo totalmente inusual en la época. Un éxito que no se debía exclusivamente al tradicional gusto del público por las comedias de magia, sino también al mérito literario de la pieza –reconocido por la crítica- y al gran esfuerzo que la sociedad de teatros llevó a cabo con el aparato escénico y con las decoraciones, explotando al máximo las posibilidades de los coliseos de la capital, si bien éstas eran muy reducidas en comparación con otros teatros europeos.

Calderone (1995: 58) afirma que *La redoma encantada* “lo contenía y era “todo”: comedia de enredo como las del Siglo de Oro, de equívocos “mágicos” como las mejores de este género en el siglo XVIII, parodia romántica” e incluso “comedia del absurdo” y “carácter satírico”. Por su parte, Ayala Aracil (2003: 405-406) ve en su fábula un claro alegato del liberalismo romántico, y destaca que añade “una interesante fábula, una cuidada presentación de los personajes, un lenguaje digno y un buen número de rasgos paródicos y satíricos” a los elementos clásicos del género, es decir, “diversión verbal, visual, humor, espectáculo, moral, sentencias, baile, música, incluso sentido común” (Álvarez Barrientos, 1988a: 21).

En definitiva, Juan Eugenio Hartzenbusch obtuvo un gran triunfo con un género

difícil de escribir por los condicionamientos de las situaciones de magia y de la tramoya, y que además era totalmente distinto a los dramas que hasta entonces había presentado. También se reconoció el mérito de Francisco Lucini, a cuyo beneficio dispuso la sociedad artística este estreno, y de los propios empresarios, que se volcaron con esta función pese a su crisis económica, la cual seguramente pudieron remontar gracias a los ingresos obtenidos.

En cuanto a la crítica de *El Piloto*, Cueto volvió a demostrar sus amplios y variados conocimientos literarios, pero dejó entrever sus carencias en cuanto a los aspectos técnicos. Así, el colaborador se extendió con asuntos como la opinión negativa de las comedias de magia en la prensa dieciochesca, las claves del éxito de este tipo de piezas, el concepto de magia a lo largo de los siglos, la redacción engañosa de las carteleras, los autores en que pudo inspirarse Hartzenbusch, el mérito literario de la obra, la ejecución y la declamación, pero apenas se detuvo en la tramoya y en la escenografía; únicamente se refirió de forma general a las deficiencias técnicas de nuestros teatros y mencionó brevemente las decoraciones más vistosas y que más gustaron al público. No obstante, sus observaciones en el ámbito literario son de lo más revelador para el lector actual, y seguramente también lo fueron en su época, pues los detalles que aportaba son esenciales para conocer la historia de nuestro teatro y de la escena de otros países, además de servir para profundizar en el propio universo de Cueto.

### 3.3.2.13. ¡UNA VIEJA! : IMPORTANCIA DE LA MORAL EN EL TEATRO

En el número 290 de *El Piloto*, con fecha del viernes 20 de diciembre de 1839, Leopoldo Augusto de Cueto publicó un folletín sobre la comedia *¡Una vieja!*, de Manuel Bretón de los Herreros, cuyo estreno tuvo lugar el 30 de noviembre de ese año en el coliseo del Príncipe, donde se representó también varios días del mes de diciembre. Antes de realizar el análisis de la obra y de su puesta en escena, el redactor del diario de Juan Donoso Cortés reflexionaba sobre la moral en el teatro.

Cueto subrayaba que Molière fue el primer autor que demostró que el retrato de las debilidades y extravíos de los espectadores podía excitar su risa, de tal manera que un poeta cómico podía ser al mismo tiempo un gran filósofo moralista. Desde entonces se había escrito mucho para probar que la enseñanza social era un elemento indispensable en todo argumento dramático, así como para determinar la parte de

intención moral que debía recogerse en él. En este sentido, estimaba el redactor que tanto los críticos de la antigua escuela (el Clasicismo) como los de la moderna (el Romanticismo) habían llevado al extremo esta cuestión: los primeros abusaron de la máxima de que “el teatro es la escuela de las costumbres”, nacida exclusivamente de sus propios preceptos; los segundos habían equivocado “la independencia con el desenfreno literario” y alardeado de pintar la depravación humana.

Tanto unos como otros habían sido condenados por la “sensatez pública”, pues desconocían la verdadera naturaleza del arte y el efecto principal que el teatro producía en el público, el cual dependía de la semejanza que este observaba entre la escena y el mundo real. En este sentido, insistía Cueto en un concepto manifestado en *La misión del poeta* y otros artículos: la escena debía ser más bien el espejo que la escuela de la sociedad. No obstante, reconocía que el teatro considerado como arte, como diversión pública y como medio de enseñanza imponía a la conciencia del dramaturgo unos deberes que no podía desatender.

A juicio del crítico, la más esencial de estas condiciones era la intención moral. Explicaba que muchas de nuestras comedias antiguas y producciones extranjeras como *El casamiento de Fígaro*, de Beaumarchais, o *El arte de conspirar*, de Scribe, basaban su interés en el humor, las galas del lenguaje, el retrato fiel de las costumbres o el artificio de las situaciones escénicas, pero que se trataba de excepciones porque las obras dramáticas no podían prescindir de utilizar la moral como medio cuando no se empleaba como fin, pues el teatro refleja las relaciones de los hombres y éstas rara vez están libres de intenciones, ya nobles o perniciosas. Por otra parte, Cueto llamaba la atención sobre la gran eficacia de la moral como resorte dramático, pues el público siempre está dispuesto a escuchar la representación de acciones y pensamientos virtuosos. También aludía al elemento didáctico de la escena, lo que suponía una cierta evolución en su pensamiento, en el que antes primaba el aspecto lúdico del teatro:

Cualquiera que sea la influencia que el teatro ejerza en la sociedad, conviene también que, como diversión pública, guarde el decoro que reclaman las costumbres, la opinión y hasta el mismo régimen gubernativo de toda nación bien organizada. Y tampoco debe olvidar el autor cómico que la escena es un medio de enseñanza que no conviene malograr; que suple algún tanto la falta de la educación popular; y que hay gran número de personas que no tienen más nociones históricas, ni más ideas de los deberes sociales, que las que adquieren en el teatro. (*EPI*, 20-12-1839)

Establecida la importancia de que las producciones cómicas contuvieran una intención moral o filosófica, el articulista afirmaba que Bretón de los Herreros descuidaba esta condición. El pensamiento fundamental de sus comedias –explicaba– era trivial e insignificante, los planes sencillos y la acción mínima o inexistente, pero se hacía dueño de la atención del auditorio solo a través de la naturalidad de la expresión, de la abundancia de chistes y de los caracteres cómicos. No obstante, consideraba Cueto que el autor sabía “emplear victoriosamente las armas del ridículo contra los vicios de la sociedad”, porque “no ignora, cuando quiere, que bajo la máscara festiva de tantos chistes pueden traslucirse profundas lecciones e importantes miras filosóficas”. La enseñanza, en el caso de *¡Una vieja!*, estriba en que doña Damiana se burla de la codicia del comandante don Alberto, quien prefiere casarse con una vieja rica que con una joven hermosa pero pobre.

También pensaba el folletinista que esta pieza demostraba que Bretón de los Herreros no desconocía “el arte de conducir la fábula”, por lo que negaba la trivialidad del argumento de esta comedia en concreto, es más, la calificaba como una de las mejores del autor. Otros periódicos sí la habían juzgado de esta forma, pero creía que era una afirmación nacida de confundir el pensamiento dominante con el secundario, esto es, la enemistad casi pueril entre doña Luisa y doña Damiana. Sí admitía Cueto que el hecho de que la pieza se base en dos acciones distintas se convertía en un grave defecto, fruto de la falta de meditación, ya que ambas se combinan o apartan aleatoriamente a lo largo de la historia, pero comienzan en momentos diferentes y dan lugar a dos tramas distintas con sus respectivos finales, desencadenándose uno antes que el otro.

Respecto a los caracteres, el colaborador de *El Piloto* afirmaba que algunos “carecen de nobleza, de consecuencia y de propiedad”, como es el caso de don Alberto, cuyo lenguaje opinaba que a veces no es propio de un comandante. “Nosotros pensamos que en la escena debe conservar cada uno de los personajes la dignidad que conviene a la clase respectiva en que se supone constituido”, manifestaba. Por el contrario, Cueto alababa el personaje de Damiana y definía como “toques maestros” las alucinaciones que de repente la asaltaban. Elogiaba también a Bretón de los Herreros por haber sabido presentar la práctica del juicio y la virtud como lo que realmente es: una lucha interna más o menos violenta.

A continuación, Cueto comentaba los pasajes más felices de *¡Una vieja!*, destacando la maestría de la escena segunda del segundo acto, en que don Alberto

declara su amor a la vieja. También reproducía un diálogo entre los dos para probar la fluidez y armonía de la versificación, parte en la que recalca que el dramaturgo no tenía rival. Debido a su extensión (prácticamente una página entera del folletín), copio solo unos versos del fragmento:

*Don Alberto.*  
Cumplimientos de cartilla  
La habré dicho... Ella no es monja...  
Mas con intención sencilla  
Y así... por mera lisonja.  
*Doña Damiana.*  
Pues yo sé que de otro modo  
Lo entiende ella.  
*Don Alberto.*  
¡Qué jactancia!  
Vaya, hay mujeres que todo  
Lo convierten en sustancia.  
*Doña Damiana.*  
Amigo, no es usted justo.  
Bella, joven y graciosa,  
La viuda es plato de gusto.

El periodista renunciaba a valorar el trabajo de los actores, lo que sorprende teniendo en cuenta la importancia que otorgaba a la ejecución. No obstante, a modo de conclusión, se permitía dar un consejo a Bretón de los Herreros y resumía las virtudes de sus comedias:

No terminaremos este artículo sin manifestar nuestro deseo de que el autor estudie con más empeño la alta comedia de Molière. Hasta ahora el mérito principal del señor Bretón consiste no en la pintura del corazón humano, sino en las agudezas de diálogo, en la pintura local de las costumbres y en el feliz manejo de los modismos del lenguaje social. Puede aplicársele lo que decía un célebre crítico hablando de Regnard: *Il ne fait pas souvent penser, mais il fait toujours rire*<sup>366</sup>. (EPI, 20-12-1839).

---

<sup>366</sup> “No hace pensar a menudo, pero siempre hace reír”. Referencia al dramaturgo francés Jean-François Regnard (1655-1709).

### 3.3.2.14. VELLIDO DOLFOS: FRÍA RECEPCIÓN POR FALTA DE INTERÉS

Veinte días después de este folletín, Leopoldo Augusto de Cueto volvió a analizar una obra de Manuel Bretón de los Herreros. El artículo se difundió firmado como L.A. de Cueto en el número 310 de *El Piloto*, correspondiente al jueves 9 de enero de 1840, y versaba sobre el drama histórico en cuatro actos y en verso *Vellido Dolfos*, el cual se había estrenado en el teatro del Príncipe el 13 de diciembre y se representó hasta el día 16 de ese mes.

El redactor recordaba su idea de que la falta de interés suponía el peor defecto de una composición dramática, pues el resto de adornos era en vano si el autor no lograba tocar la sensibilidad del público, ya que todos los individuos que lo componían tenían igual necesidad de impresiones pero no todos eran capaces de percibir y juzgar las prendas del estilo. Este era el motivo, opinaba Cueto, por el que las obras que se fundamentaban en el estilo no alcanzaban una popularidad notable que les diera una gloria duradera, y la causa principal de que este drama en concreto fuera recibido con frialdad:

El drama de D. Manuel Bretón de los Herreros titulado VELLIDO DOLFOS, digno del nombre de su autor por su correcto lenguaje, por su elegante y numerosa versificación y por los nobles pensamientos y grandes imágenes de que abunda, carece totalmente de interés, y esta falta se advierte no solo en la trama, sino en el asunto, en las pasiones y en los caracteres. (*EPI*, 9-1-1840)

En este sentido, el crítico explicaba que en la comedia estas carencias se podían suplir con la belleza de la poesía y la amenidad del diálogo, pero que no ocurría lo mismo con el género trágico, “menos flexible” y en el que la expresión no es suficiente para conmover. Valoraba que tampoco bastaban por sí solos los recuerdos históricos, en especial los de un crimen, por lo que el pensamiento fundamental de la obra, reducido al asesinato de don Sancho II por Vellido Dolfos, no podía despertar la simpatía del espectador. Al contrario ocurría en la Grecia de *Los persas* de Esquilo, pero la disposición del ánimo que llevaba a los espectadores al teatro había variado con los tiempos y circunstancias; buscaban impresiones, eran incrédulos y poco entusiastas, por lo que únicamente se los podía conmover dirigiéndose “más bien al corazón del hombre que a la memoria del ciudadano”.

El asunto de *Vellido Dolfos* no solo no era interesante como cuadro histórico,



sino que a Cueto le resultaba poco adecuado a las condiciones del teatro, porque hacer del amor que inspira doña Urraca la causa de un atentado contra el honor faltaba a la verosimilitud moral. El amor prostituía en vez de purificar, razón por la que el protagonista se hace odioso, al contrario que ocurría con otros personajes literarios. De esta manera, el colaborador de *El Piloto* recordaba que el amor paterno hace olvidar la deformidad corporal del bufón Triboulet de Víctor Hugo, así como la amistad de Píldes provoca que la siniestra melancolía de Orestes inspire lástima en la *Andrómaca* de Racine y una gran pasión purifica a la concubina lady Milfort, del drama de Schiller titulado *Intriga y amor*.

También estimaba Cueto que la acción era insuficiente para ocupar los cuatro actos del drama y que existían varios episodios mal enlazados con el pensamiento principal. Asimismo, rechazaba la abundancia de razonamientos y declamaciones, los cuales podrían haberse eliminado por no aportar nada poética ni teatralmente. Se refería aquí al segundo acto del *Cinna* de Corneille, el cual producía efecto en la lectura pero perdía todo interés en escena por reducirse a una simple discusión sobre si Augusto debía o no conservar el cetro. En el caso de *Vellido Dolfos*, el folletinista manifestaba que, salvo la última escena, podía omitirse todo el acto segundo, en especial la entrevista entre los dos hermanos (el rey Sancho II y doña Urraca). Hacía notar igualmente el mal efecto que causó el famoso reto del Cid, a pesar de que Bretón de los Herreros lo había simplificado notablemente, pues en él se remite a “desafiar a las mieses del campo y a los peces del río”, lo que creía válido en un romance popular pero no en el teatro, donde no hay ilusión si la naturaleza no estaba representada con propiedad.

Asimismo, Cueto censuraba que el drama no estuviera bien contextualizado en la época a la que pertenece, lo que justificaba con dos detalles. El primero, que doña Urraca, doncella inexperta y pupila de Arias Gonzalo, recibiera estando sola el mensaje del Cid, tan importante para la suerte de Zamora. El segundo, que el suicidio de Vellido Dolfos al final del drama era contrario al espíritu de la Edad Media, debido a que la fe religiosa hubiera sido un obstáculo para optar por una muerte así.

No convencían al crítico los personajes, los cuales calificaba como “indecisos”. Respecto a Arias Gonzalo, veía impropio de la historia el consejo que da a doña Urraca de entregar la ciudad a Sancho. Tampoco el Cid expresaba el carácter que le correspondía, pero no por tratarse de un personaje subalterno. “Creemos que en el drama y la novela caben en segundo término personajes insignes, con tal que su

conducta y sus palabras no desdigan de su alta nombradía histórica”, explicaba al respecto Cueto, que ponía como modelo al Ricardo Corazón de León de *Ivanhoe*. Por su parte, la conducta de Vellido Dolfos le parecía imposible y absurda, especialmente cuando se presenta ante doña Urraca tras matar a don Sancho, aun sabiendo que esto iba a granjearle su odio, y justifica el asesinato diciendo que ella le había maldecido en su presencia. Precisamente, el carácter de doña Urraca es el que más le satisfacía, pues aunque “es unas veces harto enérgica, otras sobrado débil, y siempre un tanto coqueta y variable”, siempre se muestra noble y consecuente cuando habla como reina. Entre los ejemplos que citaba el redactor, reproduzco unos versos de este personaje en la comentada escena con Sancho:

Si ciega le maldije en mi despecho,  
No imaginé que un tigre me escuchaba.  
Quejarme yo de injusta tiranía,  
Llorar con amargura mi desgracia,  
No era pedir su muerte. Si el delirio  
De una triste mujer desesperada  
Recuerdas, hombre atroz, ¡ay! ¿cómo olvidas  
Que esa triste mujer era su hermana?  
¿Cómo olvidaste en el momento horrible  
Que era mi sangre la que allí brotaba?

Antes de cerrar su artículo insistiendo en su idea inicial sobre el interés y aludiendo a la mala ejecución del drama por parte de los actores, Cueto hacía referencia a una analogía entre *Vellido Dolfos* y una pieza del Siglo del Oro, dejando constancia una vez más de su gran espíritu crítico y de sus amplios conocimientos literarios pese a su juventud:

Ignoramos si el autor ha consultado una comedia de Lope de Vega, titulada *Las almenas de Toro*, de Lope de Vega, en que se halla tratado del mismo asunto. El drama del señor Bretón coincide con este en algunos pormenores, tales como la entrevista de los dos hermanos, y la noble entereza con que el Cid manifiesta al rey la injusticia de su demanda; pero le es sumamente inferior en los caracteres y en la disposición del plan. El Cid manifiesta en algunos pasajes de la comedia antigua toda la elevación de su carácter, los episodios son interesantes y están ligados con bastante destreza a la acción principal, y la resolución de Vellido Dolfos está perfectamente motivada por el resentimiento que le inspira el proceder del rey que le falta a una palabra empeñada. (*EPI*, 9-1-1840)

### 3.3.3. CRÍTICAS SOBRE FUNCIONES EN EL TEATRO DEL LICEO

#### 3.3.3.1. *INDULGENCIA PARA TODOS*: INAUGURACIÓN Y DESCRIPCIÓN

La primera de las críticas que Leopoldo Augusto de Cueto escribió sobre el teatro del Liceo se publicó en el número 142 de *El Piloto*, con fecha del domingo 21 de julio de 1839, con el título “INAUGURACIÓN DEL TEATRO DEL LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO DE MADRID”, la cual había tenido lugar tres días antes, y el subtítulo “*Representación de la comedia titulada Indulgencia para todos, original de D. Manuel Eduardo de Gorostiza*”<sup>367</sup>.

En las primeras líneas, el crítico se lamentaba de la escasez “casi absoluta” de buenos actores y del desaliento que reinaba en los teatros de Madrid y de provincias. A pesar de que este abandono podría llevar a pensar que la declamación era un arte desconocido entonces en nuestro país, Cueto defendía que la puesta en escena de la mencionada obra en el Liceo había demostrado lo contrario, pues reveló los secretos de ese ejercicio tan difícil y enseñó “aquel desahogo de acción, aquella familiaridad de escena, que en general se logran solo a fuerza de costumbre, de aplicación, de perseverancia”. También comentaba que la función era un hecho del que se inferían otras deducciones favorables al genio y al amor a las artes, que siempre habían ejercido una gran influencia en España, la cual no había logrado debilitar la situación política, social y cultural. Admitía que podía provocar extrañeza que una reunión de aficionados y un estudio privado y accesorio hubiera alcanzado tanto, pero sostenía que así era.

El colaborador del diario opinaba que la elección de la pieza podía haber sido mejor pero tampoco le parecía desacertada, pues creía que *Indulgencia para todos* contiene reflexiones ingeniosas y pensamientos nobles que la convertían en una de las mejores producciones del teatro de la época. Sin embargo, definía como “chocarreras” algunas gracias y consideraba que su pensamiento fundamental era hermoso pero no estaba manejado de forma conveniente. Así, decía que éste se centra en corregir la conducta de un hombre que se juzga superior a los demás pero se descubre luego que todo es una burla pesada, por lo que Cueto se preguntaba qué tipo de enseñanza se desprende si resulta que los errores del protagonista en realidad no lo son.

A continuación, el articulista resumía en un párrafo lo más destacado de la función: la distinguida concurrencia que asistió (“Se hallaban reunidas todas las

---

<sup>367</sup> Pérez Sánchez (2005: 261) comenta, basándose en *El Entreacto* del 9 de junio, que las obras previstas eran *García del Castañar*, de Rojas Zorrilla, y *El café*, de Moratín, que se representó semanas después.

aristocracias, la del poder, la del genio, la del nacimiento, la del lujo, la de la belleza”), la presencia de la regente María Cristina (“Una Reina afable, hermosa, elegante y amada”), el teatro (“del mayor gusto” e “improvisado en tres semanas”) y la combinación de actores profesionales y aficionados “pero admirables”, aspectos estos dos últimos en los que se detenía después. Destacaba igualmente que el Liceo era “una institución altamente culta y que prueba una civilización adelantada y una tendencia evidente hacia el cultivo de las artes y de las letras”. En otra parte del folletín, elogiaba a su presidente interino, Patricio de la Escosura, y a su secretario general, Narciso Pascual Colomer.

Leopoldo Augusto de Cueto recogía un aspecto que Aránzazu Pérez Sánchez (2005: 258-264) no menciona cuando se refiere al teatro del Liceo: la ayuda que prestó el cómico Antonio de Guzmán a los socios para preparar la función de *Indulgencia para todos*, “un resorte oculto que contribuyó poderosamente a la perfección y unidad con que fue la comedia representada”. El actor asistió a los ensayos y se prestó a dar los consejos que le dictaron “su genio y profundos conocimientos”. Tampoco nombra la investigadora a quienes participaron en la ejecución de la obra, aparte de Ventura de la Vega: las señoritas de Peñafiel y de Galindo, el señor Álvarez (quizás el arquitecto Aníbal Álvarez), el marqués de Palomares, el señor Escobar y el político Agustín Argüelles. De acuerdo con el redactor de *El Piloto*, el éxito de la función se debió en gran parte a este último, que interpretó uno de los papeles principales. También elogiaba a De la Vega, a quien había visto por primera vez sobre las tablas y que se mostró como un “consumado actor”. Reproduzco el párrafo completo, pues da idea no solo del buen hacer del escritor en esta faceta, sino también de la importancia que para Cueto tenía la declamación:

Mostróse digno de la reputación que le ha granjeado su mérito eminente en el arte de la declamación, arte difícil, donde lo extravagante está al lado de lo sublime, donde un movimiento impropio, una inflexión de voz desacertada, pueden hacer degenerar el tono familiar en trivial y chocarrero, el tono noble en hinchado y declamatorio. De que el señor de Vega entendiese perfectamente su papel nadie puede admirarse, porque el señor de Vega es poeta cómico; lo que sí debe causar admiración es que se penetre de un modo tan magistral de los sentimientos del personaje que representa: que estudie con tanto tacto la situación, no en las reglas, sino en su propio corazón, que es el primer libro que todo actor debe consultar; y que no olvide ni un solo momento que, como decía un autor clásico, *el actor es el paciente mismo*. Fuera de esto, hemos tenido extraordinaria complacencia en observar que es imposible dar a los modales del teatro mayor soltura, mayor nobleza, mayor dignidad.

Esa circunstancia es para nosotros de grande entidad, no solo porque la consideramos como cualidad esencial del actor, sino porque es además tan rara en nuestros teatros. (*EPI*, 21-7-1839)

En cuanto al teatro, Cueto explicaba que la disposición mecánica del escenario, “sencilla, económica e ingeniosa”, se debía a Colomer. Éste creó un teatro desmontable para poder ponerlo y quitarlo en el palacio de Villahermosa, pero el articulista parece referirse aquí al escenario en sí, que contaba con un juego de dieciséis bastidores que podía ser manejado por una sola persona gracias a un sistema de poleas (Pérez Sánchez, 2005). Añadía que el propio Escosura trabajó en la decoración cerrada pintada por Benito Maimó.

Cueto se detenía más en la elegante embocadura, de la que decía que llamó la atención de los asistentes y que estaba “inventada, dirigida y en su mayor parte ejecutada” por Aníbal Álvarez, quien se había esforzado en crear una obra nueva y enteramente original tanto en la composición como en el estilo, pues no pertenecía a la arquitectura greco-romana ni a ninguna otra. El crítico ofrecía una descripción que no recoge Pérez Sánchez en su tesis sobre el Liceo:

El autor se ha propuesto dar a las partes de su composición el mayor enlace y la mayor armonía posibles, y lo ha conseguido completamente, dando solidez al cuerpo bajo por medio de pilastras, y dando a la parte superior toda la ligereza imaginable, pues de lo contrario su masa enorme hubiera gravitado en demasía sobre los costados. Esta es la idea de la composición. En cuanto a los ornatos, diremos únicamente que son inexplicables su novedad y delicado gusto, y que se destacan sobre un fondo de rombos que reina en toda la embocadura, y que contribuye a armonizar sus partes, a pesar de la viveza de los colores. (*EPI*, 21-7-1839)

También describía el periodista el telón, inventado igualmente por Álvarez:

Se compone de una elegante cortina negra con flores de color y estrellas de oro, que termina por la parte inferior en una bellísima cenefa orlada de un ancho fleco. Está dividida en dos partes, y se descorre hacia los lados. Hasta en el telón ha demostrado el autor originalidad. En la idea de haber adornado el conjunto por medio de figuras caprichosas colocadas en fondo de color, pudiera hallarse alguna analogía con el gusto griego; pero analogía muy remota. (*EPI*, 21-7-1839)

Finalmente, Cueto explicaba que Aníbal Álvarez había pasado algunos años en Italia dedicado al estudio de la arquitectura y que era hijo del “ilustre” escultor José Álvarez. “Hay familias donde el genio está vinculado”, concluía.

### 3.3.3.2. LA COMEDIA NUEVA Y QUIERO SER CÓMICO: ¿PÚBLICO O PRIVADO?

Un mes después, concretamente el sábado 24 de agosto de 1839, *El Piloto* incluyó en su número 176 un folletín de Leopoldo Augusto de Cueto sobre el Liceo Artístico y Literario en el que se centraba en las sesiones de los días 15 y 22 de ese mes. Durante la primera se pusieron en escena *La comedia nueva o El café*, de Leandro Fernández de Moratín, y *Quiero ser cómico*, una traducción de Ventura de la Vega, mientras que durante la segunda tuvieron lugar varias actividades culturales y se interpretó el *Coro de brujas*, de Basilio Basili.

El periodista insistía en que la institución era “una muestra clara e insigne de una civilización adelantada” y comentaba que en él “la enseñanza está hermanada con el recreo”. Aseguraba que el establecimiento del teatro había dado notable impulso a la corporación, como lo demostraba la numerosa concurrencia que asistía a las representaciones. En este sentido, alababa los esfuerzos de la sección de la declamación y destacaba que los socios habían visto “actores de primer orden donde solo creían encontrar simples aficionados”.

Se congratulaba Cueto del “buen gusto y acertados principios” de la mencionada sección del Liceo por haber elegido *La comedia nueva*, pues no se guiaba por los dogmas exclusivos del romanticismo y admitía representar composiciones de otras escuelas. Así, explicaba que la pieza sobrevivía a las alteraciones del gusto literario - pese a que sus doctrinas “no reinan hoy día ni reinarán jamás por su excesiva intolerancia”- debido a la soltura y amenidad del diálogo, la propiedad y maestría de los caracteres, la abundancia de sales cómicas y, sobre todo, la superioridad del lenguaje escénico.

El articulista analizaba también otra cuestión fundamental de *La comedia nueva*, esto es, su aventajada validez como obra de reforma. Recordaba que, al contrario de lo que ocurría en el extranjero, durante el siglo XVII la escena española fue perdiendo esplendor hasta concluir la centuria con un carácter estacionario. Frente a los desacertados intentos de escritores como Valladares, Zamora, Comella o Zavala de revitalizar nuestro teatro nacional a través de traducciones e imitaciones de dudosa

calidad, Moratín, “un hombre de ingenio y buenos estudios”, comprendió que la composición de obras originales era el medio más eficaz y prudente de acometer la tan reclamada reforma. A pesar de las críticas en contra y de que el neoclasicismo que Moratín practicaba no fue suficiente para las exigencias del teatro moderno, sí consiguió enderezar el rumbo de la escena española, siendo *La comedia nueva* la pieza del autor que más directamente contribuyó a tal fin, ya que no se olvidó de la enseñanza moral al crear el carácter noble de don Pedro.

Recogía también Cueto en esta reseña que Moratín poseía una imaginación “de corto alcance” y, por consiguiente, sus obras presentaban un argumento pobre. Sin embargo, sostenía que el dramaturgo suplía esta carencia con su ingenio, que le hacía sacar partido de las situaciones expuestas en escena<sup>368</sup>.

El redactor de *El Piloto* recalca también que Moratín no era pintor de pasiones, por lo que se apartó de la norma general del teatro francés de utilizar el amor como único resorte dramático; este sentimiento es secundario en sus obras. De hecho, añadía que en *La comedia nueva o El café* no hay ni un solo resquicio de este sentimiento, logrando sin embargo el escritor mantener el interés en sus producciones.

Cueto admiraba por encima de todo dos cualidades de sus piezas: la maestría con que dominaba el castellano y la pintura de los caracteres. “Su estilo es siempre castizo, puro, correcto y elegante, y estas cualidades adquieren por su dificultad un realce admirable cuando aparenta el tono desaliñado que conviene a ciertos interlocutores. En este punto creemos hartos difícil aventajar a Moratín”, señalaba sobre el primer punto. Respecto a los personajes, opinaba que los de *La comedia nueva* “están trazados con admirable acierto y valentía y hasta los más subalternos tienen una fisonomía peculiar y determinada”. Además, sus acciones están motivadas y sus palabras son apropiadas para la historia, en especial en el caso de doña Mariquita. Sin embargo, consideraba inútil el personaje de don Serapio.

Tras manifestar su deseo de que el Liceo Artístico y Literario pudiera servir como escuela de declamación, dedicaba el folletinista apenas cinco líneas a comentar la ejecución de *Quiero ser cómico*, suficientes no obstante para elogiar las cualidades interpretativas de Luis José Sartorius, quien “dio muestras de facilidad e inteligencia en varios géneros de declamación”.

En este punto, Cueto se posicionaba en el debate suscitado en la prensa sobre si

---

<sup>368</sup> Siguen en el folletín unas líneas de imposible lectura por verse borrosas.

el Liceo era o no un establecimiento público y si los periodistas estaban autorizados a criticar las tareas de sus individuos<sup>369</sup>:

Nosotros creemos que en atención a que en el Liceo no puede entrar todo el que quiere, sino aquel a quien la corporación admite, el carácter de este establecimiento debe considerarse privado y de ninguna manera público, como algunos pretenden, y que bajo este supuesto y teniendo además en cuenta que la censura de los periódicos podría redundar en menoscabo de los estudios artísticos y literarios que allí se practican, no pueden estos sujetarse legítimamente a la censura y desaprobación de aquellos. Creemos, en una palabra, que la prensa periódica no tiene en esta parte más derecho que el de tributar alabanzas. (*EPI*, 24-8-1839)

Respecto a la sesión del día 22 de agosto, juzgada por Leopoldo Augusto de Cueto como una “de las más brillantes y concurridas”, contaba que en ella leyeron versos Miguel Agustín Príncipe y otros socios, que pintó el señor Villaamil y que la música “dominó como siempre”. De todos los números, destacaba el difícil *Coro de brujas* compuesto por Basilio Basili y ejecutado por 16 coristas, explicando que el coro pertenecía al género de la música fantástica y que podía rivalizar en belleza con el llamado “De los diablos” de la ópera *Robert le Diable*, de Meyerbeer.

Para finalizar, el crítico avanzaba que Francisco Martínez de la Rosa había entregado a la sección dramática del Liceo una comedia original titulada *La boda y el duelo* que se pondría en escena en breve, subrayando su infatigable dedicación a la literatura.

### 3.3.3.3. ESTRENO DE *LA BODA Y EL DUELO*: IMITACIÓN DE MORATÍN

Precisamente, Cueto dedicó su tercer folletín sobre las funciones en el teatro del Liceo Artístico y Literario de Madrid al estreno de esta obra de Martínez de la Rosa. El texto se publicó en el número 254 de *El Piloto*, con fecha del jueves 14 de noviembre<sup>370</sup>.

En la introducción, el periodista afirmaba que la vida familiar siempre había sido reflejo del estado político. Para explicar su teoría, exponía que la figura del hijo

---

<sup>369</sup> Ver *Diario de Madrid*, número 1.605, domingo 18 de agosto de 1839, y *El Entreacto*, número 42, jueves 22 de agosto.

<sup>370</sup> La representación había tenido lugar el 18 de octubre (*Gaceta de Madrid*, número 1.805, miércoles 19 de ese mes), lo que no indicaba Cueto, seguramente por el notable retraso con que se publicó la crítica.



tiranizado de la literatura antigua era imagen de un pueblo oprimido, al igual que tener un pensamiento político diferente al del poder establecido era un crimen similar que pensar de manera distinta que los padres, en especial en cuanto a los asuntos amorosos se refería. Acerca de este último punto, el periodista señalaba que Moratín había intentado luchar contra esta forma de educar a los hijos con su obra *El sí de las niñas*, pero no excitando la risa como Molière y demás autores cómicos antiguos, sino empleando simultáneamente el sentimiento y la convicción. De hecho, constataba Cueto que se había producido un cambio, pues igual que las costumbres públicas se resentían de la licencia y desacato de los gobernantes, en su época las costumbres privadas eran vituperables por la independencia e insubordinación de los hijos.

Recuperaba aquí el articulista una idea expuesta en varias de sus críticas: el poeta cómico, aunque se dedique a pintar los extravíos generales de la humanidad, debe manifestar las ideas o las necesidades sociales de su tiempo. Ponía el ejemplo de las comedias de Aristófanes y de Terencio; las primeras cautivaron la atención del pueblo griego mientras que las segundas, calcadas de aquellas, eran escuchadas con desaprobación por los romanos porque no tenían la misma aplicación ni el pueblo el mismo gusto por el teatro<sup>371</sup>.

Este párrafo y el anterior servían a Cueto para señalar que el principal defecto de *La boda y el duelo*, “comedia de circunstancias locales y determinadas”, es que el pensamiento filosófico en que se inspira pertenecía a una época pasada. Así, aseguraba que el público reconoció la gran analogía entre la comedia de Martínez de la Rosa y la mencionada de Moratín, parecido que para el redactor de *El Piloto* era evidente y no solo en el argumento, sino también en la mayor parte de los caracteres, en algunos momentos cómicos y en su pensamiento fundamental, el cual, a tenor de todo lo explicado, carecía de oportunidad.

En las líneas siguientes, admitía Cueto el reparo que le provocaba criticar una obra de un “ingenio” tan respetado, si bien puntualizaba que el defecto expuesto era el único notable que podía reprochársele a *La boda y el duelo* y lo juzgaba justificable, pues tenía entendido que la pieza estaba escrita desde hacía años. De igual manera, creía que el hecho de que la comedia se trate de una imitación de Moratín no restaba genialidad a Martínez de la Rosa porque, como ya comentó refiriéndose a *La redoma encantada* de Hartzenbusch, las imitaciones podían tener el mismo valor literario que

---

<sup>371</sup> Citaba Cueto en una nota varios versos en latín de Horacio al respecto.

las composiciones originales. Además, estimaba que su autor ya había dado sobradas muestras de la fecundidad de su imaginación en sus “eminentes” creaciones.

En cuanto a las bellezas de *La boda y el duelo*, el crítico enumeraba la estructura de la comedia, los chistes del diálogo, su correcta y fácil versificación, la superioridad del lenguaje escénico, el contraste entre algunos caracteres, la exposición natural, el desenlace rápido y motivado y el estricto respeto a las tres unidades clásicas. Cueto aclaraba que la última circunstancia no le parecía “ni un mérito ni un defecto”, pero aquí la destacaba por la unidad de interés<sup>372</sup>. Admitía que alguno de los personajes podría suprimirse por ser innecesario para el desarrollo de la acción principal, pero se mostraba contrario a la sobriedad excesiva de medios dramáticos porque podía inducir a la frialdad. “El autor del bello drama de *La Conjuración de Venecia* sabe muy bien, por otra parte, que no es lícito censurar, cualesquiera que sean, las formas de una producción que cautiva y empeña la atención del espectador”, añadía.

Por otra parte, el articulista llamaba la atención sobre una cualidad que sobresale en *La boda y el duelo* y en la que creía que Martínez de la Rosa era superior a Moratín: la expresión de los afectos. Comparaba la frialdad amorosa del don Carlos de *El sí de las niñas* con la vehemencia del don Carlos de esta comedia con dos ejemplos. El primero, las palabras que el enamorado de Moratín decía a su amada cuando llegaba a salvarla de otro competidor después de algún tiempo de ausencia, muy distantes de ser un destello de pasión y de temor: “Paquita... Vida mía! Ya estoy aquí... Cómo va, hermosa, cómo va?”. El segundo, el “fuego” y el despecho de los versos con que termina la escena quinta del segundo acto, a entender de Cueto lo mejor de la pieza de Martínez de la Rosa:

DON CARLOS.

Mas oye, y siempre recuerda  
Lo que ahora voy a decirte:  
Son las palabras postreras  
Que oirás de mí en este mundo.  
Yo te pierdo; mas no creas  
Que otro hombre va a gozarse  
En mi desdicha y mi afrenta.  
Ve, perjura, ve a ofrecerle  
Amor y constancia eterna,  
Invocando al mismo Dios  
Que invocó tu falsa lengua...

---

<sup>372</sup> Comentaba Cueto que con este nombre la designaba “por instinto” el antiguo crítico La Motte.

Aquí, en su casa, en la calle,  
Donde quiera que le vea,  
En el templo, en el altar,  
Antes que tu esposo sea,  
Le arrancaré el corazón  
Y mil vidas que tuviera!

Respecto a la ejecución, el folletinista la definía como “feliz” y “esmerada”, y comentaba que las señoritas Clavijo, Gallardo y Romea y los señores Ventura de la Vega, Luis Sartorius y el marqués de los Llanos dieron muestras de la “difícil facilidad” que habían alcanzado en el arte de la declamación teatral. Para concluir, en la línea de su anterior crítica, manifestaba su deseo de que, con tales actores y tales producciones originales, el Liceo llegara a ser no solo templo sino también escuela.

#### 3.3.3.4. ESTRENO DE *ROSMUNDA*: PINTURA FIEL DEL AMOR, DESENLACE INVEROSÍMIL

La última crítica de Leopoldo Augusto de Cueto sobre representaciones en el teatro del Liceo –y también su última colaboración- se publicó en el número 343 de *El Piloto*, con fecha del martes 11 de febrero de 1840. Se trata de un análisis de *Rosmunda*, drama en cuatro actos y en verso de Antonio Gil y Zárate, miembro de la Real Academia Española, como se indicaba en el encabezamiento<sup>373</sup>.

En la introducción, Cueto explicaba que los críticos franceses del siglo XVII reaccionaron a las irregularidades de los teatros inglés y español erigiendo en dogma la imitación servil de los escritores de la antigüedad y considerando el amor como único resorte dramático. El folletinista hacía una nueva referencia a la literatura griega al comentar que el ejemplo de gran parte de sus dramas, en especial del *Filoctetes* de Sófocles, que prescindían del amor y de las mujeres, no logró poner coto a esta costumbre. Tampoco lo consiguió –proseguía- el éxito de *Athalie* y de *Mérope*<sup>374</sup>, ni la opinión de los escritores que juzgaban el amor perjudicial a la dignidad de la tragedia. El gusto del público sancionó este abuso, de forma que *La mort de Cesar* de Voltaire fue mal recibida en sus primeras representaciones, como el mismo autor confesaba.

Esta “tiranía doctrinal” se había convertido en “desenfreno”, los dogmas

---

<sup>373</sup> El estreno en el Liceo se celebró el 5 de diciembre de 1839 (*El Corresponsal*, número 189, viernes 6 de ese mes).

<sup>374</sup> Tragedias de Racine y de Voltaire, respectivamente.

inspiraban poco respecto y nadie dudaba de que todas las pasiones pudieran suscitar interés si se presentaban con verdad, reflexionaba Cueto, quien sin embargo no negaba que el amor es “la pasión más teatral, más variada y más fecunda en situaciones interesantes, así como la de efecto más fácil y seguro en la escena”<sup>375</sup>. No obstante, destacaba lo escabroso que era utilizarlo como medio dramático, debido a la dificultad de escribir una historia que no recordase a otras anteriores, de las cuales muchas habían proporcionado brillantes éxitos a escritores insignes. Estos inconvenientes no habían disuado al autor de *Rosmunda*, que salía además triunfante, en opinión del redactor:

Convencido [Gil y Zárate] de que si cabe escasa novedad en la exposición de los sentimientos humanos, pueden no obstante ser de tal manera presentados en la escena que empenen siempre la atención del espectador, no ha titubeado en valerse exclusivamente del amor para formar el plan de la ROSMUNDA, drama que es por su estructura, por los pensamientos trágicos de que abunda y por el profundo conocimiento del teatro que en él manifiesta el autor, uno de los más bellos que ha producido nuestra literatura contemporánea. En él sobresalen el contraste feliz de los afectos, el desarrollo arreglado y sencillo a par que diestro y animado de la intriga, la expresión verdadera y natural de la ternura y de la pasión, la elección y traba de los pormenores episódicos, las galas del lenguaje poético, la disposición del conjunto y la elevación moral de las ideas. (*EPI*, 11-2-1840)

Cueto observaba por ello en el dramaturgo un estudio profundo y filosófico de la naturaleza del amor, pues sabía cómo reflejar el “suplicio interior” de los amantes, la lucha interna entre la sensibilidad y la razón. Esto lo conseguía poniendo la carga dramática en tres caracteres: don Enrique, Arturo y Eleonora. Don Enrique tiene un alma avasallada por el deseo y turbada por los remordimientos y la desesperación. Arturo es tierno y generoso, incluso cuando cree que Rosmunda es una delincuente; provoca un sentimiento de desgracia, pero infunde admiración por su valor y nobleza. Por su parte, Eleonora es altiva y está dominada por los celos, la angustia y el despecho.

Sin embargo, los aspectos positivos del drama no permiten al colaborador de *El Piloto* pasar por alto la inverosimilitud del desenlace. Se alejaba Cueto de la opinión de otros críticos, que lo aplaudieron por “feliz”, por lo que dedicaba varios párrafos a justificar su postura. En ellos, exponía las ideas expresadas en el análisis de *El conde*

---

<sup>375</sup> Cueto citaba aquí otra frase de Boileau, al que en esta ocasión sí nombraba en el texto: “De l’amour la sensible peinture / Est pour aller au coeur la route la plus sûre”.

*don Julián* sobre el drama romántico y la tragedia clásica para concluir lo mismo que en aquella ocasión: tan perjudicial era para el teatro llevar al extremo la depravación humana como convertir en virtuosos a todos los personajes y en favorables todas las situaciones. Esto último, de acuerdo con el periodista, había hecho Gil y Zárate en *Rosmunda*; su empeño en no concluir el drama con desastres (lo cual valoraba como una reacción a la nueva escuela<sup>376</sup>) le llevó a concebir la boda entre Arturo y la protagonista, final que si bien tiene la cualidad positiva de ser imprevisible, era “imposible y enteramente contrario a las condiciones del drama” y, además, provocaba que los caracteres principales obren de un modo enteramente contrario al que manifiestan en todo el discurso del drama.

En este sentido, Cueto creía poco natural que la arrebatada pasión de Enrique II por Rosmunda ceda cuando la ve casada con Arturo, en lugar de avivar los celos su violento amor. También reprobaba el mal ejemplo resultante de que los crímenes de Eleonora y de los extravíos de don Enrique queden impunes. En definitiva, afirmaba que los personajes se resienten de inconsecuencia, excepto el de Arturo (“Es la figura más bella y bien colorida del cuadro: la elevación de sus sentimientos no se desmiente ni un instante, y cada una de sus palabras es un destello de su alma impetuosa, apasionada y generosa”). Por ejemplo, la conducta de don Enrique no se corresponde con su discurso y Rosmunda, “interesante, como lo son siempre las víctimas”, declara su amor con la misma intensidad a dos hombres diferentes. Por su parte, Eleonora está descrita con más depravación de lo que requiere el propio interés, hasta el punto que hace alarde de su crueldad cuando cree a Rosmunda envenenada:

¡Saciado!... Mal me conoces.  
A poco un veneno alcanza;  
Que no hay para mi venganza  
Suplicios bastante atroces.  
Mas no eres tú, miserable,  
Insecto vil, que desprecio,  
A quien el golpe más recio  
Preparara mi ira implacable.  
Tu postrer instante aquí  
Venga a ver tu amante fiel;

---

<sup>376</sup> “El terminar en casamiento casi todas las producciones de nuestro antiguo teatro ha sido censurado con justicia como una rutina contraria a la independencia literaria, y no es razón que impulsados por un espíritu reaccionario, incurramos ahora, como ha hecho el señor Gil y Zárate en su último drama, en el defecto que antes condenábamos, llevando la reforma más allá del límite que citan la razón y la verosimilitud”.

Solo por herirle a él,  
Herirte he querido a ti.  
Al contemplar su furor  
Satisfecha quedaré:  
En tu muerte gozaré,  
Pero aun más en su dolor.

El articulista aludía también a algunas escenas que no eran de su agrado y llamaba la atención sobre que Antonio Gil y Zárate utilizaba algunas expresiones introducidas en España por el romanticismo francés, lo que le producía extrañeza. Citaba aquella en que Arturo dice a Rosmunda: “Aparta, mujer. / Maldita seas mil veces”, palabras que a su parecer faltaban al decoro del lenguaje escénico, pues opinaba que el amor solo se manifestaba con una fórmula similar entre gente vulgar.

Concluía Cueto esta crítica sobre *Rosmunda*, realizada con la más “severa escrupulosidad”, como él mismo advertía, con unas líneas de elogio hacia Gil y Zárate. Además de insistir en las bellezas del drama consignadas al inicio, se mostraba convencido de que esta pieza colocaba al autor “en un lugar aventajado entre los autores dramáticos contemporáneos, y en uno de los primeros entre los pocos que sobresalen ahora en nuestra España”. En otra parte del folletín expresaba su deseo de no agravar su amistad reprobando el inverosímil desenlace, el cual pensaba que debería haber escrito haciendo uso exclusivamente de su buen ingenio y apartándose de toda escuela.

### 3.3.4. CRÍTICAS SOBRE OBRAS DE TIRSO DE MOLINA

#### 3.3.4.1. *LA VILLANA DE LA SAGRA, MARTA LA PIADOSA Y AMOR Y CELOS HACEN DISCRETOS*

En el número 120 de *El Piloto*, con fecha del sábado 29 de junio, se difundió un folletín en el que, bajo el título general de “GALERÍA DRAMÁTICA” seguido de las palabras “*Colección de las mejores comedias del teatro antiguo español – Teatro escogido del maestro Tirso de Molina*”, Leopoldo Augusto de Cueto valoraba la aparición del primer tomo de esta colección editada por Manuel Delgado, formado por las obras *La Villana de La Sagra* (1612), *Marta la Piadosa* (1614) y *Amor y celos hacen discretos* (1615). Este repertorio se suscribía en Madrid en las librerías de Escamilla y Cuesta, como se indicaba a pie de página.

Ya hemos visto que el colaborador del diario, en su crítica del número 194 sobre *El médico y la huérfana*, llamaba la atención sobre el olvido al que habían quedado

relegadas las obras de nuestro Siglo de Oro, pero, si nos atenemos al orden cronológico de publicación, el texto que ahora nos ocupa supuso realmente la primera ocasión en que abordaba este asunto.

En sus primeras líneas, se lamentaba Cueto del abandono al que habían estado condenados en España hasta los más insignes autores, cuando en todas las naciones se esforzaban por popularizar los nombres de sus escritores más o menos célebres y por generalizar el conocimiento de sus composiciones. Era tal la indiferencia hacia nuestro teatro -“el más precoz, fecundo e independiente de Europa”- que hallar algunas de sus mejores piezas había sido objeto de afanosas investigaciones, aseguraba el crítico, quien consideraba “mezquinos e imperfectos” los intentos que se habían llevado a cabo hasta sus días para llenar ese “inmenso vacío” desde que el poeta y dramaturgo Vicente García de la Huerta publicara su *Teatro Español* en 1785. No obstante, se mostraba convencido de que la antología de Manuel Delgado lograría el objetivo de facilitar la lectura y el estudio de este teatro, debido a su “rica, correcta y esmerada” preparación<sup>377</sup>.

En este sentido, Cueto comentaba que la mejor prueba de la voluntad del editor de pagar esa “deuda a que nuestros ingenios son acreedores” fue designar como director de la serie a Juan Eugenio Hartzenbusch, de quien alababa el acierto de comenzar la publicación, al igual que hiciera Agustín Durán con su *Talía Española*<sup>378</sup>, con una selección de obras del “ingenioso y festivo mercenario” Fray Gabriel Téllez, conocido con el seudónimo de “maestro” Tirso de Molina. El articulista destacaba la rareza y el eminente mérito de su teatro como las razones que llevaron al escritor a realizar esta elección. Además, consideraba que todas las características del teatro antiguo español están reunidas en la obra de Tirso, a la vez que todos los rasgos propios del teatro de este autor están presentes en las tres primeras comedias que se ofrecían.

Tras esta presentación, Cueto subrayaba que, si bien en todos los países el público había ejercido una influencia directa en el teatro, en España esta había sido más dominante y decisiva. A este respecto, explicaba que nuestros “sumamente eruditos” poetas dramáticos, a pesar de conocer y respetar las obras maestras de la antigüedad, se dieron cuenta de que no era viable aplicar los preceptos de la literatura griega y romana

---

<sup>377</sup> Curiosamente, Cueto nunca llamaba a Delgado por su nombre, sino que se refería a él como “el editor”.

<sup>378</sup> Durán se embarcó en este proyecto en el año 1834, como apuntaba el colaborador, pero solo llegó a publicar la primera entrega.

a las letras españolas, ya que en nuestro país el público utilizaba el teatro exclusivamente como una forma de entretenimiento. Así, crearon producciones en las que “mezclaban con tino y valentía las situaciones serias y festivas, buscando únicamente escenas de sorpresa, chistes de diálogo, reflexiones agudas”, presentaban “tipos de costumbres más bien que caracteres” y evitaban los objetos históricos, morales o filosóficos. Este “gusto peculiar” fue ejemplo para todos los autores cómicos españoles y objeto de imitación en Europa.

En el caso concreto de Tirso de Molina, “amigo, discípulo e imitador” de las comedias de intriga y de costumbres del “portentoso” Lope de Vega, señalaba Cueto tres influencias en su obra: “La marcha rápida, libre e irregular” de su propio instinto, el ejemplo de su maestro y el impulso de la sociedad en que vivía. Estas líneas le daban pie para referirse a las características de sus piezas, empezando por los aspectos positivos:

La jovialidad de su ingenio, la lozanía y riqueza de su versificación, la pureza de su lenguaje, la traba y oportunidad de su diálogo, la graciosa malignidad de sus sales cómicas, y la variedad, soltura y energía de su estilo, son las cualidades más sobresalientes de este escritor, y le granjearon la estimación y los aplausos del público, a pesar de hallarse en su tiempo subyugada la escena por la maravillosa fecundidad de Lope de Vega. (*EPI*, 29-6-1839)

En cuanto a los principales defectos, Cueto observaba falta de traba en el argumento, tibieza en la invención de la fábula y escasa propiedad en los personajes. También le censuraba que, por halagar las exigencias del público, dio un carácter demasiado picaresco a sus chistes, infringiendo de esta manera el decoro teatral. Sin embargo, creía que estas imperfecciones estaban compensadas con las “inimitables bellezas”, las cuales convertían a Tirso en “quizá el mejor ejemplo que pueda presentarse del poder que tiene en la comedia la amenidad de la expresión”.

Respecto a las obras que se presentaban en el primer tomo del Teatro Antiguo Español, Leopoldo Augusto de Cueto opinaba que *La villana de La Sagra* era la que reunía en mayor grado las bellezas características del autor, a pesar de su pobre desenlace y de la inverosimilitudes de su fábula. En *Amor y celos hacen discretos* probaba Tirso que salía victorioso del yugo de las unidades, mientras que en *Marta la Piadosa* demostraba su habilidad para crear caracteres. En este sentido, el articulista



recalcaba que el autor había establecido un modelo con su personaje protagonista, al decir que “el de *La beata enamorada* es un retrato altamente dramático, que ha arrancado la máscara a la hipocresía antes del *Tartuffe* y de la *Mojigata*”, en referencia a las obras de Pascual Rodríguez de Arellano, Molière y Leandro Fernández de Moratín.

En el siguiente párrafo del texto, Cueto adelantaba que la serie sobre el teatro de Tirso de Molina estaría formada por treinta y seis de sus mejores comedias y un apéndice con los pasajes más destacados de las demás, datos que no se aportaban en los anuncios publicados en *El Piloto*. El redactor precisaba que el propio dramaturgo dejó escrito que había compuesto más de trescientas comedias. De todas ellas, según comentaba, Bouterwek recogió en su *Historia de la literatura española*<sup>379</sup> que se conservaban unas setenta, mientras que Mesonero Romanos, en su opúsculo sobre Tirso<sup>380</sup>, publicó una lista de obras que aumentaba el número a noventa y siete, contando los cuatro entremeses de *Los alcaldes* y las partes en que algunas están divididas.

En la parte final de su folletín, Cueto elogiaba la diligencia y el esmero con que Hartzenbusch había corregido los textos corregidos, tarea importante y difícil no solo por haberse basado en los del propio autor, sino también porque “la equivocada colocación de acentos, de palabras y aun de versos enteros; la mala puntuación y las frecuentes erratas, a veces incomprensibles, quitan el sentido a algunos períodos, y convierten en despropósitos no pocas bellezas”. Citando las páginas de la edición de Delgado, el crítico ponía varios ejemplos de palabras equivocadas que modificaban el sentido de los versos, así como de versos atribuidos hasta entonces a otros personajes. De hecho, hacía notar que en *Amor y celos hacen discretos* los personajes de los duques de Capua y de Placencia estaban invertidos.

---

<sup>379</sup> Friedrich Bouterwek, filósofo y crítico literario alemán. La primera edición en castellano de esta obra se realizó en Madrid, en la imprenta de Eusebio Aguado, en 1829, traducida y adicionada por José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo. En el prefacio, se indica que “*La Historia de la Literatura Española*, escrita por el ilustre alemán F. Bouterwek, y publicada en Gotinga el año de 1804, forma parte de la *Historia general de la Literatura Moderna*, que ha inmortalizado a aquel sabio y laboriosísimo profesor”. De esta publicación existe una edición moderna, del año 2002, de Carmen Valcárcel Rivera y Santiago Navarro Pastor.

<sup>380</sup> El manuscrito, titulado “El Maestro Tirso de Molina” y con la indicación “Sesión de 20 de febrero de 1837”, puede consultarse en el archivo de la página web [www.ateneodemadrid.es](http://www.ateneodemadrid.es).

### 3.3.4.2. PALABRAS Y PLUMAS, LA CELOSA DE SÍ MISMA Y PRIVAR CONTRA SU GUSTO

En el número 206 de *El Piloto*, con fecha del viernes 27 de septiembre, Leopoldo Augusto de Cueto publicó otro folletín sobre la “Galería Dramática”, en el que opinaba sobre el segundo tomo de las obras de Tirso de Molina, para el que se habían editado las comedias *Palabras y plumas* (1614-1615?), *La celosa de sí misma* (1619-1620) y *Privar contra su gusto* (1632). Como en el anterior artículo, se indicaba a pie de página en qué librerías de la capital se suscribía la colección.

En la línea del último anuncio insertado en el periódico sobre el Teatro Antiguo Español, el crítico destacaba que este nuevo volumen mantenía el gusto tipográfico y la corrección, además de ensalzar la buena selección de las piezas incluidas en él. Garantizaba Cueto en esta introducción que la recopilación no sería interrumpida como otras de la misma especie, porque Delgado contaba con todos elementos necesarios para llevarla a cabo, aparte de su empeño en que aquella fuera de calidad. Por último, insistía en elogiar la labor de Hartzenbusch como director literario, especialmente en el aspecto de la corrección. En este sentido, explicaba que los errores de las ediciones antiguas parecen “increíbles” si no se tienen presentes tres factores: la mayor parte de las comedias no eran revisadas por sus autores, éstos las escribían con precipitación y los textos caían a veces en manos de editores clandestinos.

En cuanto al segundo tomo del teatro escogido de Tirso, el escritor volvía a alabar la selección de los tres títulos que lo conformaban realizada por Hartzenbusch, quien procuraba que entre las obras ofrecidas al público hubiera algunas menos conocidas y también que todas recogieran la mayor variedad posible de argumentos, teniendo en cuenta la uniformidad de los resortes dramáticos en la obra del autor:

Una aldeana o una dama de encumbrada esfera que hacen a un galán juguete de su hermosura y de sus arterías, constituyen el tipo general de todas las comedias de Tirso, sembrado por otra parte de malignos chistes, de lances inesperados y a veces inverosímiles de amor y fortuna, de bellas y delicadas imágenes poéticas, y de rasgos filosóficos al paso que halagüeños, que prueban su profundo conocimiento del corazón humano. (*EPI*, 27-9-1839)

A continuación, Cueto se preguntaba por qué alguien dedicado principalmente a los estudios teológicos era el escritor de su época que tenía una visión más pesimista de la sociedad, también en el ámbito de los sentimientos. “El amor de sus personajes casi

nunca es un sentimiento tierno e interesante, sino una debilidad en los unos, y un efecto de capricho o vanidad en los otros”, subrayaba.

Sin embargo, el futuro marqués de Valmar opinaba que los caracteres de *Palabras y plumas* se apartan de esta norma general, ya que el amor de don Iñigo “no es un sentimiento mezquino; es un culto del corazón”. Si Próspero es un galán vil y egoísta, es únicamente para destacar la nobleza caballeresca de su competidor, añadía Cueto, quien señalaba también que el carácter del gracioso, el criado Gallardo, era “fiel, callado y lleno de honradez”. En cuanto al resto de elementos, el periodista juzgaba esta comedia como un modelo de versificación, de tal manera que no creía que pudiera hallarse en nuestro teatro antiguo una producción que la aventajase en prendas poéticas y en gracias de estilo. La acción le resultaba interesante, pero estimaba que la abundancia de incidentes provocaba inverosimilitud en algunos pasajes.

Respecto a *La celosa de sí misma*, Cueto admiraba tanto la maestría con que está concebido y trabado su plan que lo calificaba como “uno de los más cómicos e ingeniosos que se conocen en teatro alguno”. Pensaba que Tirso de Molina demostraba su gran conocimiento de los efectos del teatro en la rapidez, la coherencia y el interés de la historia, cualidades a las que se sumaban la soltura y naturalidad del diálogo y el acertado desenlace. Por el contrario, observaba algunos defectos de elocución y también que los caracteres son inferiores a otros creados por el literato, en especial el de doña Ángela, pues en el discurso de la comedia desmiente el juicio que se formaba de ella al principio.

Sobre *Privar contra su gusto*, Cueto comentaba que era una comedia urbana, como *Palabras y plumas*, con la que también veía cierto paralelismo en su argumento. Advertía que la regularidad y sencillez de sus formas afectan al interés, si bien valoraba como positiva la propiedad y naturalidad de los incidentes. Por otro lado, el crítico de *El Piloto* consideraba que los personajes son “descoloridos”, a excepción del privado, retratado con gran vigor. Para él, la mejor cualidad de esta pieza es el lenguaje y la versificación, que “aventajan en gracejo, facilidad y lozanía a los de muchas otras de Tirso”, si bien vislumbraba algunos rasgos de culteranismo, del cual el propio Tirso era detractor y que provoca que algunos versos suenen “ridículos e ininteligibles”, como es el caso de estas octavas:

Despoja ropas, del amor despojos,  
Hasta lino el sutil (si no camisa),

Velo que corre a imagen cristalina  
El viento, sumiller de su cortina.

.....  
El río, que estas dichas ocasiona,  
Con labios de cristal, pasa de raya,  
Y a la lengua del agua, por tocayos,  
Argos de lenguas es hasta besallos.

Tras apuntar brevemente algunas de las modificaciones introducidas por Hartzenbusch, Cueto adelantaba el título de las comedias que se incluirían en el siguiente tomo de la serie: *Don Gil de las Calzas Verdes* (1615); *Ventura te dé Dios, hijo* (1615) y *El celoso prudente* (1615). De las dos últimas decía que eran “raras”, mientras que de la primera comentaba que en 1839 existían ya dos ediciones modernas españolas y que también estaba incluida en el *Tesoro del teatro español*<sup>381</sup>. En estos tres volúmenes –puntualizaba- faltaba “un trozo de catorce versos y alguno que otro suelto, y hay no pocos equivocados”.

Finalmente, el folletinista hacía referencia de nuevo al anuncio publicado en el número 188 de *El Piloto*: “Sabemos que el señor Delgado ha invitado por medio de cartas elegantemente impresas, a las personas más notables de Madrid, para que contribuyan por su parte al feliz término de estas publicación monumental, obra de enseñanza para la juventud, de reparación para el nombre de uno de nuestros primeros ingenios, y de gloria para la nación”.

#### 3.3.4.3. DON GIL DE LAS CALZAS VERDES, VENTURA TE DÉ DIOS, HIJO Y EL CELOSO PRUDENTE

El último folletín de Leopoldo Augusto de Cueto acerca de la “Galería Dramática” se publicó en el número 264 de *El Piloto*, correspondiente al domingo 24 de noviembre. Tras incidir en la calidad de la colección, el crítico dedicaba gran parte de su artículo a la comedia *Don Gil de las Calzas Verdes*, de la que recordaba que se había reimpresso tres veces en los últimos años pero todavía se resentía de “yerros graves y numerosos, y de omisiones harto reparables”. Así, llamaba la atención sobre el desaliño y las gratuitas alteraciones del texto en la primera edición de *la Colección general*<sup>382</sup>, en

---

<sup>381</sup> Colección de Eugenio de Ochoa, editada en París en 1838, si bien Cueto comentaba que “se acaba de imprimir”.

<sup>382</sup> Se refería Cueto a la *Colección general de comedias escogidas del teatro antiguo español*, de Ortega, que se publicó en Madrid entre 1826 y 1834, año en que se suspendió sin ser concluida.

la que incluso los nombres de los personajes estaban equivocados con frecuencia. También insistía en que tanto en ésta como en las demás ediciones modernas se omitieron por pura negligencia catorce versos de la escena X del acto segundo.

En cuanto al análisis en sí de la pieza, lo primero que destacaba Cueto es la complejidad de su acción, considerándola no solo como una de las más complicadas de Tirso de Molina sino también de nuestro teatro antiguo. Sin embargo, la abundancia de situaciones cómicas, contrastes y efectos teatrales, la riqueza en la estructura de sus frases, su sátira maligna y la variedad y soltura de su estilo poético no hacían olvidar al redactor de *El Piloto* sus dos principales defectos: la inclusión de cosas innecesarias y, sobre todo, sus inverosimilitudes.

En este sentido, resaltaba Cueto que las inverosimilitudes en las obras de Tirso eran, por lo general, más bien de orden moral que material. El primer ejemplo que ponía es la comedia *La celosa de sí misma*, cuya acción cuida “hasta las máximas más severas del arte” pero en la que el galán rechaza el amor de una mujer hermosa, discreta, rica y virtuosa de la que está profundamente enamorado cuando ella lleva la cara tapada. Juzgaba el redactor que el fundamento de esta intriga está fuera de la naturaleza humana, pues la ilusión nacía de la pasión pero ésta no podía nacer exclusivamente de aquella. Volviendo a *Don Gil de las Calzas Verdes*, comentaba que su inverosimilitud era menos grave que la anterior, pese a que constituía el pensamiento fundamental de la pieza. En ella, una mujer ofendida se disfraza de varón y usurpando la ternura de la dama de su amante, logra indisponerlo con ella y vengarse de su perfidia. Estimaba Cueto que era difícil creer que una mujer que se disfraza por primera vez de hombre pueda dar tal apariencia de verdad que nadie se dé cuenta de su engaño, pero era indulgente porque este defecto provoca muchas escenas cómicas.

Asimismo, perdonaba que la exposición de *Don Gil de las Calzas Verdes* sea lenta y las relaciones entre doña Juana y Caramanchel interminables por los agudos chistes y las festivas alusiones que contiene la comedia. En este sentido, el crítico comparaba a Tirso con Calderón:

No era ni con mucho nuestro maligno mercenario tan diestro como Calderón en el arte de disponer y conducir la fábula de un drama; mas no le llevaba poca ventaja en la corrección del lenguaje y en la amenidad de la expresión. (*EPI*, 24-11-1839)

Retomando el aspecto de la moral, afirmaba Cueto que en *Don Gil de las Calzas Verdes* no existe ninguna intención de este tipo. Repetía que nuestros antiguos autores no aspiraban a enseñar sino a entretener, y también que el público tuvo un influjo absoluto en la escena de entonces. Entendía que algunos autores abusaron de aquella máxima hasta desfigurar la realidad, pero que ninguno fue en esta parte más allá que Tirso de Molina, de quien volvía a destacar su visión tan poco favorable de la sociedad de su tiempo y del sentimiento del amor. “Él hace emanar de causas criminales o ruines los sentimientos que otros pintan nobles y desinteresados, y el amor que en las producciones de Calderón y otros poetas es una especie de culto religioso, es casi siempre en las suyas una debilidad, un capricho y un pasatiempo”, explicaba el redactor, quien apoyaba esta idea con un fragmento de la escena segunda del segundo acto, en el que doña Inés induce a don Juan a que mate a don Gil; ella propone el crimen con serenidad y él acepta con facilidad:

DOÑA INÉS

.....  
.....  
El que de casa te ha echado  
Es un don Gil muy barbado,  
A quien aborrezco yo;  
Pero quiéreme casar  
Con él mi padre, y es fuerza  
Que por darle gusto, tuerza  
Mi inclinación. Si a matar  
Estotro don Gil te atreves,  
.....  
.....

DON JUAN

¿Don Gil de Albornoz se llama?

DOÑA INÉS

Ansí lo dice la fama,  
Y en casa del conde vive,  
Nuestro vecino.

DON JUAN

¿Tan cerca?

DOÑA INÉS

Por tenerme cerca de mí.

DON JUAN

¡Y qué! ¿Le aborreces?

DOÑA INÉS

Sí.

DON JUAN

Pues si con su muerte merca  
Mi fe tu amor, el laurel  
Ya mi cabeza previene;  
Que te hago voto solene  
Que puedes doblar por él.

En este punto, pasaba Cueto a estudiar la segunda comedia del tercer tomo: *El celoso prudente*. Siguiendo el mismo esquema que con la anterior, se refería primero a las anteriores ediciones de su texto. Así, exponía que en la reimpresión que hizo a principios del siglo XVIII doña Teresa de Guzmán la pieza llevaba por título *Al buen callar llaman Sancho*. También que esta edición se agotó y que en el siglo XIX esta era una de las producciones menos conocidas de Tirso de Molina, si bien era una de las preferidas por el propio autor, según se deducía de los elogios que le prodiga en su obra *Los Cigarrales de Toledo* (1621).

En cuanto a las particularidades de *El celoso prudente*, el articulista observaba una estructura más regular y una elocución y versificación superiores a *Don Gil de las Calzas Verdes*, si bien opinaba que la intriga era menos animada. Subrayaba como aspecto positivo más destacado que en la comedia se encuentra un carácter determinado, lo que no abundaba en nuestro teatro antiguo. Se refería a Sancho, cuyo personaje estimaba “no solo una creación dramática, sino una lección de moral”, puesto que oculta sus celos y trata a su esposa con respeto al no haber evidencia de su supuesto engaño amoroso. De esta forma, Cueto recalcaba que el tema filosófico no es secundario en esta obra y, además, demostraba que no era accidental sino nacido de un propósito del propio autor, quien escribió: “[...] Aquí pueden aprender los celosos a no dejarse llevar de apariencias mentirosas, los maridos a ser prudentes, las damas a ser firmes, los príncipes a cumplir palabras, los padres a mirar por la honra de sus hijos, los criados a ser leales, y todos los presentes a estimar el entretenimiento de la comedia, que en estos tiempos, y limpia de toda acción torpe, deleita enseñando, y enseña dando gusto”. Sobre estas líneas comentaba el folletinista que están basadas en los preceptos de Horacio, pero que no era difícil advertir su mala aplicación en todas las obras de Tirso, e incluso en algunos rasgos de la comedia que nos ocupa.

Tras apuntar que se notan algunos “ligeros lunares” en la trama de *El celoso prudente*, se centraba Cueto en la soltura y pureza de la versificación. Prueba de esto son, a su parecer, los monólogos de don Sancho, que expresan de forma “magistral” su lucha interna y su nobleza. Reproducía uno de ellos, del que copiamos solo los primeros versos debido a su extensión:

La privanza que atropella  
Títulos, ¿de qué interés,  
Cielos rigurosos, es,  
Pues en el más alto puesto,

Para que caiga más presto,  
De grillos sirve a los pies?

.....  
(*Alza del suelo el retrato y papel que dejó caer al príncipe.*)

El retrato y papel son  
Estos que a mis pies están:  
Cayéronsele y querrán  
A mis pies pedir perdón.

.....  
.....  
En el jardín ¿no se vieron?  
¿Luego es cierto...? – Calla, lengua;  
Que publicarán mi mengua  
Las paredes que te oyeron.

En la tercera comedia, *Ventura te dé Dios, hijo*, se detenía poco Cueto. Censuraba que carece totalmente de traba y encadenamiento, por lo que “es más bien que comedia un hacinamiento de lances dramáticos dispuestos y presentados con ingenio, pero sin orden ni enlace alguno”. Disculpaba esta imperfección por la armoniosa versificación de la comedia, por la belleza de alguna de sus situaciones y, en especial, por el notable acierto a la hora de presentar su pensamiento principal, cargado de trascendencia filosófica: es inútil violentar la voluntad de los jóvenes y obligarles a escoger una carrera contraria a su vocación (“A mi padre le decid / que no fuerce el natural / de su hijo con violencia, / que es hacer al cielo agravio, / y si me quiere hacer sabio, / que me dé la suficiencia”). Comentaba también que el desenlace es impropio del decoro escénico, pero no desarrollaba esta idea.

Aparte de este breve análisis, el escritor explicaba que *Ventura te dé Dios, hijo* también fue reimpressa por Teresa de Guzmán en el año 1731 y que tanto esta edición como la original, realizada en Tortosa justo un siglo antes, contienen numerosas erratas. Como ejemplo, apuntaba que en los dos primeros actos al personaje de Rosela se le llama constantemente Roselía, “hasta que en la escena II del tercero halló aquel nombre el impresor en una quintilla en que está aconsonantado con *vuela* y *escuela*”.

Finalmente, el crítico avanzaba que las siguientes comedias de Tirso que se entregarían en el tomo IV del Teatro Antiguo Español de la “Galería Dramática” eran *El amor y la amistad*, *Mari-Hernández la Gallega* y la primera parte de *El castigo del pensó qué*. También revelaba que tras las obras de este autor se ofrecerían las de Calderón, “que con tanta impaciencia espera el público”.





## CAPÍTULO IV. LOS ANUNCIOS DE OBRAS DRAMÁTICAS EN *EL PORVENIR* Y *EL PILOTO*

### 1. LOS ANUNCIOS PUBLICADOS EN *EL PORVENIR*<sup>383</sup>

El dinamismo de la actividad teatral durante el Romanticismo no solo se reflejó en los escenarios, sino también en la edición de obras dramáticas. Aunque todavía pasarían décadas hasta que se constituyera en España un mercado sólido, la edición de colecciones y obras sueltas se hizo cada vez más habitual, en principio sostenida por los sectores ilustrados y progresivamente por el resto del público.

Sin embargo, *El Porvenir* únicamente publicó dos anuncios de obras dramáticas durante los cinco meses en que salió a la luz. El primero de ellos apareció en el número 53, del jueves 22 de junio de 1837, y es del drama *Valeria casada, ciega y celosa*. En él se especifica que se trata de la segunda parte de *La ciegucecita d'Olbruck* y que se había representado con general aceptación en el teatro del Príncipe. La edición impresa de la obra se podía comprar a cuatro reales en la librería de Escamilla, en la calle de Carretas, de acuerdo con el texto. El segundo anuncio no se difundió hasta casi dos meses y medio después, en el número 116 del diario madrileño, del 5 de septiembre. En realidad, se trata de una recomendación a los lectores insertada en la sección “Publicaciones” en la que se aconsejaba la lectura de la comedia titulada *La pandilla o La elección de un diputado*, original de Eugène Scribe, como se indica en el anuncio. Se vendía en la misma librería que *Valeria*, pero costaba cinco reales y no cuatro.

No se recogía en los anuncios que estas dos obras impresas pertenecieran a ninguna colección. Una consulta del catálogo de la Biblioteca Nacional de España confirma que las obras se editaron sueltas, pero que ambas se realizaron en la imprenta de los hijos de doña Catalina Piñuela.

*El Porvenir* también publicó tres anuncios sobre las obras que estaban en venta en la librería de don Tomás Jordán, impresor del periódico de Juan Donoso Cortés, la cual se hallaba en el número 7 de la Puerta del Sol. Se difundieron en los números 69, 80 y 87, del jueves 13 de julio, lunes 24 y lunes 31 de julio, respectivamente, y recogen un total de veinticuatro, veinte y dieciocho títulos. Sin embargo, solamente en el primer

---

<sup>383</sup> En los anexos incluyo un listado de las obras dramáticas que se anuncian en *El Porvenir*, indicando las fechas en que se publicaron los textos y los datos recogidos en ellos.

texto se incluye el de una obra de teatro, Alfredo, de Joaquín Francisco Pacheco, la cual estaba impresa en un tomo en octavo y tenía un coste de ocho reales, según el anuncio.

## 2. LOS ANUNCIOS INSERTADOS EN *EL PILOTO*<sup>384</sup>

### 2.1. LA “GALERÍA DRAMÁTICA” DE MANUEL DELGADO

Manuel Delgado se convirtió en uno de los editores más populares del siglo XIX gracias a su “Galería Dramática”, una completa y cuidada colección compuesta por obras del teatro antiguo y moderno español y por títulos del teatro moderno extranjero. En las siguientes líneas, explico las claves de su permanencia y expongo el contenido de los anuncios aparecidos en *El Piloto* a fin de mostrar el estilo de éstos, las piezas que se publicaron durante el año en que salió el diario y algunas características de la suscripción.

Martínez Martín (2009: 80-83)<sup>385</sup> explica que Delgado, uno de los habituales de la tertulia de “El Parnasillo”, ya había publicado en 1833 varias obras especializadas. Desde ese mismo año y hasta 1835, difundió mediante suscripción una colección de novelas históricas sobre los acontecimientos más sobresalientes de la historia de nuestro país. Entre 1836 y 1839, Delgado publicó algunas novelas cortas y traducciones, si bien en 1838 había comenzado a gestionar los derechos de autores dramáticos. El editor compraba la propiedad absoluta de las obras para siempre, de manera que disponía libremente de ellas para su impresión y para su representación en todos los teatros del Reino y Ultramar, salvo en los de Madrid. En muchos casos, el contrato incluía adelantos a los autores, que se comprometían a escribir un determinado número de obras en un período concreto. Así, los escritores se aseguraban una retribución económica, por lo general insuficiente para superar sus estrecheces, y Manuel Delgado la producción para continuar sus colecciones.

A través de este sistema, Delgado contó con la colaboración de los autores más destacados del Romanticismo, convirtiéndose en el editor de sus obras de mayor éxito:

---

<sup>384</sup> En los anexos incluyo un listado de las obras dramáticas que se anuncian en *El Piloto*, indicando las fechas en que se publicaron los textos y la colección a la que pertenecen, en caso de que se pusieran a la venta dentro de algún repertorio.

<sup>385</sup> Este trabajo, titulado *Vivir de la pluma: la profesionalización del escritor, 1836-1936*, recoge aspectos sobre la historia de la edición y Manuel Delgado tratados anteriormente por el investigador en los siguientes artículos: “Las ediciones de Delgado en el siglo XIX. Actividad editorial e inventario de obras” (1999), “La edición artesanal y la construcción del mercado” (2001), “El mercado editorial y los autores. El editor delgado y los contratos de edición” (2002) y “Editores y empresas editoriales” (2003).

*Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas; *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch; *El trovador*, de García Gutiérrez, o *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, con quien Delgado estableció una larga relación profesional y personal. Además, compró los derechos de un importante número de obras menos conocidas, al menos en la actualidad, y de diversas traducciones, en especial de producciones francesas.

De esta suerte, Manuel Delgado se convirtió en el primer editor de piezas teatrales de la época, llegando a reunir el repertorio más importante de obras, tanto en número de ejemplares como en interés literario. Su dedicación le llevó a configurar un negocio editorial con identidad propia. Delgado se diferenciaba de sus compañeros en que no poseía ninguna imprenta ni librería; su labor se acercaba más a la de un editor contemporáneo, puesto que se basaba en mediar entre los autores y la imprenta (Martínez Martín, 1999: 27, 33-34). Esto suponía establecer acuerdos con los escritores, captar, seleccionar y adaptar los textos, encargar y dirigir la impresión de los mismos (llevada a cabo generalmente por Antonio Yenes y José María Repullés), costear la producción de las obras y elaborar estrategias para favorecer las ventas.

En 1847, un año antes de su muerte, Manuel Delgado recibió la Cruz Supernumeraria de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III en reconocimiento a su dilatada trayectoria y a su interés por el teatro nacional. El editor mantuvo su “Galería Dramática” hasta su fallecimiento, cuando el negocio fue heredado por sus hijos, Carmen y Manuel Pedro Delgado, que entonces eran menores de edad. No obstante, la publicación de la colección fue retomada en 1850 y años después se pondría al frente de ella Manuel Pedro, quien la continuó hasta bien avanzado el siglo XX (Martínez Martín, 1999: 33, 34). Sin embargo, el hijo de Delgado se limitó a reeditar las obras antiguas sin ofrecer otras nuevas (Cotarelo, 1928: 123).

#### 2.1.1. LOS ANUNCIOS DE LA COLECCIÓN

En el número 46 de *El Piloto*, correspondiente al martes 16 de abril de 1839, se insertó un anuncio que, bajo el título en mayúsculas de “Colección de las mejores obras del teatro antiguo y moderno español y del teatro extranjero”, resume la naturaleza de la “Galería Dramática” de Manuel Delgado:

El objeto de esta publicación es dar a luz reunidas o separadas las piezas teatrales más selectas, todas las que pudieran desear los amantes de este género de literatura, y satisfacer de este modo a lo que reclaman las necesidades de nuestros teatros.

El editor se propone publicar ocho o diez comedias todos los meses, de correcta, elegante impresión y de igual tamaño. Cada teatro hará una edición aparte, admitiéndose suscripciones al extranjero y al antiguo español.

Van publicadas ya 68 comedias originales del teatro moderno, y 112 del extranjero. Las primeras forman 16 tomos, y todas ellas son producciones de los autores contemporáneos de más celebridad, los señores Bretón, Gil, Martínez de la Rosa, duque de Rivas, Vega, Gorostiza, Roca de Togores, Escosura, Gutiérrez, Hartzenbusch, Villalta, Zorrilla, etc.

El teatro antiguo empezará a publicarse a la mayor brevedad, bajo la dirección de don Juan Eugenio Hartzenbusch. Las obras del moderno que se publiquen en adelante, serán de los distinguidos señores mencionados, y las del extranjero están y estarán traducidas con grande esmero y pureza de lenguaje.

El editor puede vanagloriarse de haber dado un gran impulso a nuestro teatro y a la literatura dramática en general, continuando a fuerza de sacrificios una publicación, a que dio principio hace diez años.

El mismo editor lo es de varias obras, como las de Fígaro, Memorias originales del Príncipe de la Paz, Panorama Matritense, colección de novelas originales españolas, Poesías de Zorrilla, etc., etc., y cumplirá fielmente lo que ofrece, como lo ha verificado siempre en todas sus publicaciones.

Esta colección y demás obras se hallan en las librerías de Escamilla, calle de Carretas, y de Cuesta, frente a las Covachuelas.

Como leemos en el texto y en el encabezado del mismo, la recopilación teatral editada por Delgado estaba formada por tres series diferentes: una de obras del teatro antiguo español, otra de producciones de nuestro teatro moderno y una de obras del teatro moderno extranjero. La primera de ellas era totalmente nueva y empezaría a ponerse a la venta semanas después de publicarse este anuncio, mientras que las otras dos ya estaban siendo gestionadas por el editor. Sin embargo, el hecho de que no se comente nada sobre el número de tomos que componen las 112 obras del teatro extranjero y se admitan suscripciones al mismo, lleva a pensar que Delgado había publicado hasta entonces estas obras en piezas sueltas y que estaba interesado en imprimir un nuevo carácter a esta serie lanzándola en volúmenes. De hecho, los avisos publicados en *El Piloto* sobre composiciones extranjeras parten desde cero, es decir, anunciando la primera obra de la serie, según se verá más adelante.

Además, existe cierta confusión en torno a la fecha en la que Manuel Delgado

comenzó a editar el Teatro Moderno Español y el Teatro Moderno Extranjero. Mientras que Cotarelo (1928: 122) databa el inicio de estas dos series en el año 1835, Martínez Martín (1999: 30) señala que fue en 1838 cuando Manuel Delgado “puso en marcha la publicación de colecciones y obras teatrales que le convirtieron en el editor más importante especializado en este tipo de publicaciones”. Ninguno de los dos explica en qué criterios se basa para establecer esa fecha de partida, pero es posible que este desajuste venga provocado por el hecho de que las dos series no comenzaran a publicarse a la vez, hipótesis que se sostendría a tenor del número de títulos que en marzo de 1839 habían aparecido de cada una de ellas, aunque también cabe la posibilidad de que los plazos de entrega no fueran iguales para ambas. Además, teniendo en cuenta la larga carrera de Delgado, puede resultar difícil delimitar con posterioridad las diferentes ediciones de las que se encargó y, por extensión, se incluyen en una misma serie o colección ejemplares que inicialmente no pertenecen a ella y que se habían puesto a la venta de forma más o menos aislada. Así, en el anuncio se lee que el editor comenzó sus publicaciones dramáticas hacia el año 1829, fecha que puede parecer muy temprana, al no especializarse Manuel Delgado en teatro hasta mediados de los treinta. Sin embargo, este dato es válido si consideramos toda su trayectoria e incluimos las actividades editoriales de sus primeros años.

De este modo, cualquier referencia sobre el número total de obras y tomos que Manuel Delgado llegó a publicar en su “Galería Dramática” podría resultar inexacta. Cotarelo (1928: 122) apuntaba que se editaron 80 tomos del Teatro Moderno Español, que contenían más de 250 obras, y 24 volúmenes del Teatro Moderno Extranjero, en los que se recogían 120 piezas dramáticas. Ya vimos anteriormente que hasta marzo de 1839 se habían publicado 112 producciones extranjeras, por lo que es posible que el bibliófilo situara el inicio de esta serie después de esta fecha, cuando comienzan a entregarse por tomos, aunque este criterio chocaría con el hecho de establecer la fecha de inicio de las colecciones en 1835. En cuanto al Teatro Antiguo Español, Cotarelo no aportaba ningún dato y ni siquiera lo nombraba en su artículo.

Por otro lado, respecto a las razones que llevan a Manuel Delgado a embarcarse en esta nueva aventura editorial, vemos que en el citado texto del número 46 de *El Piloto* se destacan dos: recoger en papel las obras teatrales más relevantes para responder tanto a las exigencias de los lectores como a las de los teatros españoles, ofreciendo un repertorio de piezas que pudieran disponerse para su representación, en un momento en el que la gran demanda de teatro no podía cubrirse únicamente con las

producciones españolas y en el que el teatro extranjero, especialmente el francés, era acogido con gran éxito por el público. En un anuncio sobre la “Galería Dramática” publicado en el número 70 del diario madrileño, con fecha del viernes 10 de mayo, se incide en este segundo aspecto:

Tocante al TEATRO EXTRANJERO solo se publicarán mensualmente tres o cuatro piezas escogidas, cuya traducción será hecha con el mayor esmero y elegancia. Como el objeto del editor es cubrir las necesidades de nuestro teatro en general y de las provincias del reino en particular, incluirá únicamente en este colección las producciones que sean extraordinariamente aplaudidas en los teatros extranjeros y que pudiendo ser acomodadas a las exigencias y al carácter propio de la escena española, sean susceptibles de representarse, cuya circunstancia será la primera que se tenga presente.

Volviendo al aviso del número 46, en el segundo párrafo se apuntaba que la colección se adquiriría mediante suscripción en las librerías. Antes, se recogen dos características claves en el éxito de la “Galería Dramática” de Delgado. La primera, el hecho de que el editor basara la colección en la publicación continua de títulos diferentes, en una época en la que el número de ejemplares por tirada era pequeño (Martínez Martín, 1999: 34), poniendo así en circulación novedades literarias con una frecuencia considerable. Segundo, la calidad y belleza de los libros, que en algunos casos contenían al frente de la obra el retrato de su autor, lo cual tenía la función de suscitar el interés del lector. Así se refleja en un texto insertado en el número 56 de *El Piloto*, con fecha del viernes 26 de abril, y repetido en el número 63, del viernes 3 de mayo:

Agradecido extraordinariamente el editor de esta empresa al favor y benevolencia con que ha sido acogida, según han manifestado indistintamente todos los periódicos, órgano siempre de la opinión pública, quiere corresponder a los elogios que todos ellos han hecho a porfía de sus muchos esfuerzos para levantar la literatura dramática y no desmentir el concepto favorable que de él han formado. Animado de estos sentimientos, y deseoso de dar más interés a su publicación, ha determinado dar a luz *una serie de retratos* de los autores dramáticos españoles contemporáneos de más celebridad, como también los de nuestros antiguos ingenios que se hayan conservado.

Como su objeto es únicamente complacer al público, haciendo más amena y curiosa la colección de obras dramáticas españolas, esta nueva mejora no le será absolutamente gravosa, pues

los retratos se publicarán al frente de una de las producciones de cada autor respectivo, sin que esta circunstancia aumente el precio a que ahora se venden.

Todos ellos serán ejecutados por distinguidos artistas, y para los de los autores antiguos se buscarán los originales más fieles y acreditados.

En el anuncio del número 46 del periódico se señala que las obras serán de “distinguidos señores” como Manuel Bretón de los Herreros, Francisco Martínez de la Rosa, Juan Eugenio Hartzenbusch o José Zorrilla. Sin embargo, en su número 70, *El Piloto* publica un aviso sobre el Teatro Moderno Español en el que Manuel Delgado matiza esta postura, dando cabida a los nuevos autores y a las últimas producciones teatrales, más acorde con su deseo de revitalizar la escena española y con las incorporaciones que se fueron produciendo a la tertulia de “El Parnasillo”:

El editor de la Galería Dramática anuncia que *solo* en su colección del teatro moderno español se publican EXCLUSIVAMENTE las producciones de los acreditados ingenios *Sres. Bretón, Gil (D. Antonio), Hartzenbusch, Escosura (D. Patricio), Vega (D. Ventura),* García Gutiérrez, Príncipe, etc, etc. Esta colección comprenderá además los otros que descuelen nuevamente en la escena, o aquellas cuya publicación sea acogida del público con interés por su particular mérito.

Finalmente, se destaca en el texto el efecto impulsor de la labor de Delgado sobre el teatro y sus esfuerzos para sacar adelante sus publicaciones. Como garantía de seriedad y éxito, se recogen otros títulos destacados de autores relevantes de nuestra escena, como Larra, Mesonero Romanos y Zorrilla, que Delgado se había encargado de editar. Pero, a pesar del extenso anuncio, en el que queda clara la trascendencia literaria de la “Galería Dramática” en particular y de la labor de Manuel Delgado en general, los redactores de *El Piloto* insertan un pie de página que reza:

Útil y ventajosa es en todos conceptos la empresa que acomete don Manuel Delgado; porque letrados y legos, éstas para su solaz y recreo, y aquellos para su estudio, tendrán por un módico precio las obras más escogidas del teatro extranjero, facilitándonos de esta suerte el conocimiento de sus bellezas; y sobre todo, veremos al cabo realizarse la tan ansiado colección de nuestro riquísimo teatro antiguo, desparramado hoy y sin orden alguno, y que en manos de tan pocas gentes se encuentra.



Durante su año de publicación, *El Piloto* recogió un total de 33 anuncios sobre la “Galería Dramática”, aparecidos en realidad desde su número 22 hasta el 242 (del viernes 22 de marzo al sábado 2 de noviembre de 1839). Hasta el número 171, con fecha del lunes 19 de agosto, los avisos suelen insertarse cada tres, cinco o siete días, por eso sorprende que pasen 24 días entre la publicación del primero y del segundo, o que en julio solo se incluya un anuncio sobre la colección, 30 días después del último. En ocasiones, aparecen incluso dos avisos en el mismo número. Precisamente, Martínez Martín (1999: 27) señala como una de las bases del negocio de Manuel Delgado su “habilidad en proyectar sus textos en el mercado en competencia con otros editores o impresores”, No obstante, desde el número 180, del 1 de septiembre, los anuncios se publican con menos frecuencia y durante los últimos cuatro meses desaparecen del diario madrileño.

Además, Martínez Martín (1999: 33) destaca la extensa red de comercialización de las obras de la “Galería Dramática”, que no solo se vendieron en la Península, sino también en Ultramar y en Europa. En su artículo, el historiador aporta una amplia lista de las librerías donde se podían encontrar los volúmenes de la colección, las cuales estaban repartidas por toda la geografía española. En este sentido, apunta que en Madrid poseían obras de la Galería los libreros José Cuesta, Juan Díaz de los Ríos, José Martín Alegría y Antonio Sojo. Sin embargo, en los anuncios publicados en *El Piloto* solo se cita el establecimiento de Cuesta y el de Escamilla, que Martínez Martín no incluye.

#### 2.1.1.1. EL TEATRO ANTIGUO

En la última página del número 22, publicado el viernes 22 de marzo de 1839, *El Piloto* incluyó, en su sección de noticias diversas, un breve texto en el que se adelantaba la próxima aparición, de mano de Delgado, de una serie de obras del Teatro Antiguo Español:

Sabemos que don Manuel Delgado, editor del Teatro Moderno Español y Extranjero, ha determinado publicar una colección de las obras de nuestros antiguos dramáticos, Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina, etc. Aplaudimos tan noble pensamiento, y no dudamos que le llevará a cabo, porque el señor Delgado tiene acreditado su amor a esta clase de literatura, que sin temor de que se nos contradiga, podemos decir que la ha sacado del vergonzoso olvido en que yacía.

El inicio de esta recopilación no se produjo hasta tres meses después. Concretamente, el diario madrileño insertó en su número 118, del jueves 27 de junio, bajo el título “GALERÍA DRAMÁTICA”, seguido de “*Colección de las mejores comedias del teatro antiguo español*”, un anuncio en el que se avisaba de que ya estaba disponible el primer volumen:

Los señores suscriptores pueden pasar a recoger el primer tomo de esta obra, que es el primero del teatro escogido de *Fray Gabriel Téllez*, más conocido con el supuesto nombre de *El maestro Tirso de Molina*.

Cada mes se publicará un volumen de esta colección, el cual compondrá tres comedias y el examen de cada una. Se admiten suscripciones en las librerías de Escamilla y Cuesta, donde se hallará gratis el prospecto que ofrece una muestra del papel, tamaño y tipos en que saldrá la obra.

El primer tomo que se anuncia, contiene un prólogo, unos apuntes biográficos acerca de Tirso, las tres comedias de igual mérito que rareza, tituladas *La Villana de la Sagra*, *Marta la Piadosa* y *Amor y celos hacen discretos*, seguidas de su respectivo examen: en todo cerca de 400 páginas de lectura en tamaño de 8º marquilla.

Precio de cada tomo 14 rs.

Habiendo probabilidad de hallar el retrato del maestro Tirso de Molina, se dará tan pronto como se facilite el sacar de él una copia litográfica, la que desempeñará uno de los profesores más acreditados de esta corte.

Dos días después, el sábado 29 de junio, Leopoldo Augusto de Cueto escribió para el “Folletín” del número 120 de *El Piloto* una crítica sobre la publicación de esta nueva serie de la “Galería Dramática” del editor Manuel Delgado, circunstancia que se aprovecha para señalar a pie de página que la obra “se suscribe en Madrid en las librerías de Escamilla y Cuesta”.

Pasarán dos meses hasta que se produzca la salida del segundo tomo de la colección, de la que se da noticia en el periódico en su número 180, correspondiente al domingo 1 de septiembre de 1839. Las obras que se ofrecen en esta ocasión son: *Palabras y plumas*, *La celosa de sí misma* y *Privar contra su gusto*. El anuncio sigue exactamente la misma estructura que el anterior, solo que en esta ocasión no se hace referencia a la entrega del retrato de Tirso de Molina. Sí se señala que en este volumen, además del análisis de las piezas, se incluyen también “muestras de las ediciones antiguas de Tirso”. Asimismo, se especifica que el tomo consta de 370 páginas.

Días después, en el número 188, con fecha del lunes 9 de septiembre, la redacción de *El Piloto* incluye un texto en el que alaba la calidad de este segundo tomo de la “Colección de las mejores comedias del teatro antiguo español” y da noticia de la impresión de una edición de lujo. Usando esto como reclamo, anima a las personalidades destacadas de la nobleza y de la vida pública a suscribirse a la serie:

Acaba de ver la luz pública el tomo 2º del teatro antiguo español, que en corrección y hermosura tipográfica no desmerecen nada al primero, y podemos asegurar que lo mismo sucederá con todos los posteriores.

Deseoso el editor de esta gran colección, de que su empresa tenga el apoyo de cuantos se interesan por el lustre de las letras españolas, ha tirado cierto número de caras impresas con un lujo y ostentación dignos de su objeto, invitando a los individuos de la grandeza y demás personas notables por la posición social que ocupan, a que cooperan por su parte al buen éxito de ella, suscribiéndose por uno o más ejemplares.

Creemos que serán muy pocos los que dejen de asociarse a su pensamiento, mucho más cuando gozarán luego la satisfacción de ver inscritos sus nombres al frente del primer monumento literario de nuestros días, y a cuya elevación habrán contribuido.

Ningún anuncio más sobre esta colección aparece en *El Piloto*, cediendo el protagonismo absoluto al teatro moderno español y al teatro extranjero. Sin embargo, Leopoldo Augusto de Cueto dedicará otras dos críticas a esta nueva aventura editorial de Manuel Delgado. Una de ellas se publica en el número 206 del diario, con fecha del viernes 27 de septiembre, y en ella el escritor se refiere al segundo tomo del Teatro Antiguo Español. La última crítica se incluye en el número 264 de *El Piloto*, con fecha del domingo 24 de noviembre, y recoge el análisis de Cueto de las obras de Tirso incluidas en el tercer tomo de la serie.

#### 2.1.1.2. EL TEATRO MODERNO

En el número 78, con fecha del sábado 18 de mayo, *El Piloto* insertó el primer anuncio sobre las entregas del Teatro Moderno Español. Bajo la denominación “GALERÍA DRAMÁTICA”, y especificándose que se trata de la “*Colección de las mejores obras del teatro antiguo y moderno español y del teatro extranjero*”, se dice:

## NO GANAMOS PARA SUSTOS,

comedia original en tres actos y en verso, por *don Manuel Bretón de los Herreros*, representada con general aplauso en el teatro del Príncipe. Véndese a 8 rs. en las librerías de *Escamilla* y de *Cuesta*, donde se hallan las obras de este célebre autor, cuyo retrato va al frente de esta interesante producción.

Los distinguidos artistas señores *Gómez* y *Cavanna* están encargados de la Galería de retratos, y del estampado *don Doroteo Bachiller*. El señor *Gómez* ha desempeñado el del expresado autor.

A continuación de este aviso, *El Piloto* publicaba una nota de la redacción en la que se destacaba la calidad del dibujo y la litografía y alababa a sus autores: “La semejanza del retrato es sorprendente; y los dos jóvenes artistas, a cuyo talento se debe su hechura, son dignos de toda recomendación y encarecimiento, por la delicadeza de su lápiz el uno, y el otro por la limpieza de su buril”. En las siguientes líneas de esta nota, el periódico de la capital mostraba, una vez más, su simpatía y apoyo hacia Manuel Delgado y su labor editorial: “El empresario de la Galería Dramática, don Manuel Delgado, va satisfaciendo cumplidamente los deseos del público por la buena elección de las obra que publica y el esmero con que las imprime: la literatura española desde mucho tiempo ha recibido sin duda grandes mejoras, debidas a los afanes y conocimientos de tan celoso editor”.

En el número 85, correspondiente al sábado 25 de mayo, *El Piloto* daba noticia en su sección de anuncios de la entrega de otra obra del teatro moderno. El nuevo título de la serie es *Los cortesanos de Juan II*, “drama histórico original en cuatro actos y en variedad de metros”, escrito por don Jerónimo Morán. En el breve texto, se señala que la producción “se ha representado con extraordinario aplauso en una de las principales ciudades del reino” y se dice que el precio es de 6 reales. Esto último puede tratarse de una errata, ya que en todos los anuncios aparece la cantidad de 8 reales, salvo, como apuntaremos, de *Rodrigo*, de Gil y Zárate, que se había editado meses antes y ya no estaba, por tanto, entre las novedades literarias.

La publicación de la nueva obra de la “Colección de las mejores obras del teatro moderno español” se recoge en el periódico madrileño en el número 88, del martes 28 de mayo, tan solo tres días después del último anuncio. Se trata del drama original, histórico, en siete cuadros y en verso titulado *El conde don Julián*, original de Miguel Agustín Príncipe, “licenciado en derecho civil y abogado de los tribunales nacionales”, según se apunta. También se señala en el texto el éxito que la obra obtuvo en el teatro

del Príncipe durante “las noches del 22, 23, 24 y 25 del corriente”<sup>386</sup> y el que cosechó en la tierra natal del escritor, “que valió a su autor una corona y la admiración de sus paisanos cuando se ejecutó en Zaragoza por la primera vez”. A pesar de aportar estos datos, no se recoge en esta ocasión el precio de la obra.

El siguiente anuncio sobre esta colección de la “Galería Dramática” no apareció en *El Piloto* hasta el número 148, aunque suponemos que entre tanto se publicaron varias obras de la serie. En dicho número, con fecha del sábado 27 de julio de 1839, se informa a los suscriptores de que ya pueden recoger en las librerías habituales el drama en tres actos y en verso *Juan Dandolo*, original de Antonio García Gutiérrez y José Zorrilla. Esta producción, que en el momento de ponerse a la venta estaba siendo representada en el Teatro del Príncipe, como también se apuntaba en el anuncio, se vendía igualmente a 8 reales en las librerías habituales.

De García Gutiérrez y Zorrilla son originales las dos obras de la “Galería Dramática” que se anunciaron en los números siguientes de *El Piloto*. Más en concreto, en el número 153 del diario de la capital, aparecido el jueves 1 de agosto, se daba noticia de la entrega por un precio de 8 reales de *Samuel*, “drama nuevo original en cuatro actos en prosa y verso”, del primer autor. Al frente de la obra se incluía el retrato de García Gutiérrez, de quien, de acuerdo con el texto, también se podían adquirir el resto de sus obras en las librerías de Escamilla y de Cuesta.

En el número 199, del viernes 20 de septiembre, la sección de anuncios de *El Piloto* recoge uno sobre la puesta a la venta de la comedia en tres actos y en verso titulada *Cada cual con su razón*, de Zorrilla. La obra, que también estaba siendo representada en Madrid en el momento de ser publicada, se podía comprar a 8 reales en las librerías de costumbre, donde también podía encontrarse los seis tomos de poesías del vallisoletano, editados por el mismo Manuel Delgado.

Por último, en el número 242 de *El Piloto*, del sábado 2 de noviembre, se difunde un texto en el que se notifica que ya estaban a la venta, a un precio de 8 reales cada uno, los dos nuevos títulos de la serie. Se trata del “drama en cinco cuadros, en diversos metros” *Higuamota*, original de Patricio de la Escosura, cuyo retrato se publicó al frente de la obra; y del “drama histórico original en cinco actos” *Baltasar Cozza*, compuesto por José María Díaz “en verso y prosa”. Esta es la única vez en el Teatro

---

<sup>386</sup> En el anuncio se recoge la fecha del 25 de mayo por error, ya que este día no hubo representaciones en el coliseo madrileño; *El conde don Julián* se representó los días 22, 23, 24 y 26 de mayo (Barba Dávalos, 2013: Anexo I, 181, 378, 388).

Moderno Español que se anuncian dos piezas al mismo tiempo, fórmula que, como apuntaremos, se utiliza en otra ocasión, y con anterioridad a esta, en la serie de Teatro Moderno Extranjero.

Debajo de este anuncio, el periódico incluye otro señalando que también se podían comprar en las librerías de Escamilla y de Cuesta, a un precio de 6 reales, el “drama original español, en verso, dividido en tres jornadas y siete cuadros” titulado *Rodrigo, último rey de los Godos*. El hecho de que este aviso aparezca separado del otro, hace pensar que o bien no se trataba de una obra de la “Galería Dramática” o bien era una obra de la colección que se había publicado anteriormente. En efecto, de acuerdo con el *Boletín Bibliográfico Español y Extranjero* de Hidalgo (1843: 70), este drama formó parte del tomo décimo del Teatro Moderno Español, el cual se habría editado en 1838, pues se incluyó en él la comedia de Manuel Bretón de los Herreros titulada *El poeta y la beneficiada*, estrenada el 13 de marzo de ese año (Barba Dávalos, 2013: Anexo I, 157, 407, 438).

#### 2.1.1.3. EL TEATRO EXTRANJERO

Junto a la nota general sobre la “Galería Dramática” que reproduce en el apartado 1.1., en su número 46, del martes 16 de abril de 1839, *El Piloto* insertó un anuncio sobre la colección de teatro extranjero, en el que se avisaba de la publicación de la segunda obra de esta serie:

*D. Juan de Marana o la caída de un ángel*, misterio en cinco actos, escrito en francés por el célebre Alejandro Dumas, y traducido al castellano en verso y prosa por don Antonio García Gutiérrez. Los suscriptores podrán pasar a recoger esta interesante composición a las librerías de Escamilla y de Cuesta, donde se halla el primer drama de esta escogida colección, titulado *Pablo el Marino*. Precio de cada drama en suscripción dos rs.<sup>387</sup> Esta empresa que tantas ventajas promete por su mérito y módico precio está a cargo del editor de los teatros antiguo y moderno español, don Manuel Delgado.

---

<sup>387</sup> El sábado 6 de abril, el *Diario de Madrid* publica el prospecto del Teatro Extranjero, en el que se señala que el precio de las obras sueltas sería de 4 reales, en el caso de las piezas en uno o dos actos, y de 6 reales, en el resto de los casos. Sin embargo, al menos por la lectura de los anuncios insertados en *El Piloto*, parece que esta condición no se cumplía de forma estricta.

Con una estructura similar a este, un anuncio insertado en el número 53 del diario madrileño, publicado el martes 23 de abril, avisaba a los suscriptores que ya pueden recoger en las librerías de costumbre el drama en tres actos *Caballero de industria*, original del francés M. Ancelot y traducido por Isidoro Gil, como se señala en el texto. De esta “interesante producción” se dice que “sobresale entre todas las de su fecundo autor por el objeto moral que encierra su argumento”. Tras señalar el precio de la obra, se recogen los otros dos títulos que hasta ahora se llevan publicados de la serie.

En el número 56 de *El Piloto*, con fecha del viernes 26 de abril de 1839, junto al anuncio en el que se adelantaba la publicación de los retratos de autores de nuestro teatro, se comunicaba que ya estaba a la venta el drama en cinco actos *Catalina de Médicis*, sin especificarse en esta ocasión el nombre del autor original ni que el traductor era Isidoro Gil.

Una semana después, en su número 63, correspondiente al viernes 3 de mayo, el periódico notificaba en su sección de anuncios que ya se había publicado el drama en cinco actos *Calígula*, escrito por el “célebre” Alejandro Dumas y arreglado al teatro español por Antonio García Gutiérrez, según se decía también en el anuncio. Además, se avisaba a los suscriptores que con la entrega de la semana siguiente se completaría el primer tomo de la serie.

Así, en los números 69, aparecido el jueves 9 de mayo, y 70, del viernes 10, se insertaba un anuncio en el que se desvelaba el título de la última obra de este primer tomo y se comentan las características de la serie, incidiendo en la calidad de las traducciones al castellano:

Los suscriptores al Teatro Extranjero podrán recoger en las librerías de Escamilla y de Cuesta la comedia en dos actos, traducida del francés por D. Gregorio Romero y Larrañaga, titulada LA CUÑADA.<sup>388</sup> Con ella se completa el tomo 1º de esta escogida colección, y se da su índice y portada. Consta de más de 20 pliegos de impresión en 8º marquilla, y de seis interesantes producciones, traducidas con mucho esmero, cuyos títulos son: *Pablo el Marino*, *D. Juan de Marana*, el *Caballero de industria*, *Catalina de Médicis*, *Calígula* y *La Cuñada*. Precio de suscripción, 2 rs. cada drama.

El segundo tomo de la colección se comenzó a publicar de manera inmediata, mientras se mantiene a la venta el primero en las librerías de Escamilla y de Cuesta. En

---

<sup>388</sup> Menarini (2010: 246) recoge que la obra es original de Laurencin y P. Duport.

el número 78 de *El Piloto*, del sábado 18 de mayo, se avisa de la entrega de *El campanero de San Pablo*, drama en cinco actos traducido del francés por Eugenio de Ochoa.<sup>389</sup> En el anuncio no se recoge que el autor original es Joseph Bouchardy, pero sí que iba ponerse en escena en el Teatro del Príncipe, donde se representó durante el mes de enero de 1840. Al final del texto, se adelantan las obras que se estaban imprimiendo y que aparecerían en fechas próximas: *Diana de Chivri*, *Los padres de la novia*, *El ramillete y la carta*, *El castillo de San Alberto* y *Gabriela de Belle-Isle*.

El anuncio sobre la publicación del drama en cinco actos *Diana de Chivri* se difunde diez días después, en el número 88 del periódico madrileño, del martes 28 de mayo, casi un mes antes de su estreno en el Teatro del Príncipe, el cual se produjo el 21 de junio de 1839. En el texto, muy breve, solo se dice que la obra se hallaba de venta en las librerías de Escamilla y Cuesta y que el artífice de la traducción es Gaspar Fernando Coll, sin indicar el precio del ejemplar ni que el autor es Frédéric Soulié.

Por su parte, el aviso sobre la entrega de *El castillo de San Alberto* se publica tres meses después de la fecha en la que se adelanta su aparición, concretamente en el número 171 de *El Piloto*, correspondiente al lunes 19 de agosto. En él, se especifica que se trata de un drama en cinco actos, que la traducción al español había sido realizada por Pedro Baranda de Carrión y que su precio era de 6 reales. Asimismo, se dice que la obra era representada con éxito en el Teatro del Príncipe, donde tuvo lugar la última función el mismo día 19 de agosto, si bien la producción se recuperó para la nueva temporada del coliseo madrileño.

Finalmente, el anuncio sobre la puesta a la venta de *Gabriella de Belle-Isle* aparece en el número 188, con fecha del lunes 9 de septiembre. En el texto, se apunta que el autor de este drama en cinco actos y en prosa es Alejandro Dumas, precedido del calificativo “célebre”, como siempre que se refieren al dramaturgo francés, y que el encargado de la traducción era Isidoro Gil. El precio de esta obra de la “Galería Dramática” es también de 6 reales.

Los avisos de la publicación de *Los padres de la novia* y *El ramillete y la carta* no se recogen en ningún número de *El Piloto*. De acuerdo con el *Boletín bibliográfico* de Hidalgo (1843: 101), la primera obra formó parte del tomo segundo del Teatro Moderno Extranjero junto a *El campanero de San Pablo*, *Ango*, *Diana de Chivri*,

---

<sup>389</sup> Luis Cantejos realizó otra traducción de *El campanero de San Pablo* que fue editada en 1840 (Menarini, 2010: 235).



*Roberto de Artewelde* y *María Remond*, mientras que la segunda se publicó dentro del tercer tomo, el cual también recogía *Gabriella de Belle-Isle*, *El castillo de San Alberto*, *Hernani*, *Luis Onceno* y *El pilluelo de París*.

En el número 91, con fecha de viernes 31 de mayo, el periódico de la capital avisa a los suscriptores que ya podían recoger el drama en cinco actos *Roberto de Artewelde*. El texto, de tan solo tres líneas, no aporta el precio, ni el nombre del autor ni del traductor, si bien Menarini (2010: 300) indica que la obra fue traducida por Joaquín Hurtado de Mendoza. El anuncio se repite cinco números después, en el 97, del jueves 6 de junio.

Anteriormente, en el número 93 de *El Piloto*, del domingo 2 de junio, un nuevo texto notifica la entrega de otras dos obras de la serie, la primera ocasión que se anuncian a la vez dos títulos nuevos de las colecciones de Delgado y que, como vimos, se repite posteriormente con la serie del Teatro Moderno Español. Se trata del drama en cinco actos y seis cuadros *Ango*, traducido del francés por Gaspar Fernando Coll, y del drama en tres actos *María Remond*, vertido al español por Gregorio Romero y Larrañaga<sup>390</sup>, de los que no se especifica el precio.

Manuel Delgado aprovechó el éxito de las dos primeras representaciones de *Pablo el Marino* en el teatro del Príncipe para insertar un nuevo anuncio sobre este drama en cinco actos, incluido en su “Galería Dramática”. El texto, publicado en el número 101 de *El Piloto*, del lunes 10 de junio, especificaba que la obra se estaba recibiendo en la capital “con general aplauso” por parte del público, y se avisaba de que la traducción se vendía “únicamente” en las librerías de Escamilla y de Cuesta a 4 reales. Cuatro meses después, concretamente en el número 218, con fecha del miércoles 9 de octubre, se informaba nuevamente desde el periódico de que se podía comprar en estos establecimientos el drama de Dumas, aclarándose en esta ocasión que el artífice de esta traducción era Remigio Otel y Ron, es decir, Manuel Bretón de los Herreros. Este nuevo anuncio coincide con la vuelta de *Pablo el Marino* al escenario del teatro del Príncipe, indicándose en el anuncio que la versión que se había llevado a escena en Madrid era la de Otel y Ron.

En las librerías de Escamilla y de Cuesta se podía encontrar también, a un precio de 4 reales, la comedia en tres actos y en prosa *El abuelo*, original de Laurencin y A. de

---

<sup>390</sup> *Ango* es original de Félix Pyat y Auguste Luchet, mientras que *María Remond* fue escrita por Lockroy y Auguste Anicet-Bourgeois, como se recoge en Menarini (2010: 229, 279).

Cey. Su entrega se anunciaba en el número 158 de *El Piloto*, con fecha del martes 6 de agosto, señalando que el traductor de la obra era Isidoro Gil y que se estaba representando con éxito en el Teatro del Príncipe.

La misma información se aporta en el aviso de la publicación de *Dos padres para una hija*, el cual se insertó en el número 163, con fecha del domingo 11 de agosto. La comedia, en dos actos, original de Anicet-Bourgeois, Dumanoir y Brisebarre y traducida por Juan Lombía, se había representado en el teatro del Príncipe en julio y volvería en otoño al coliseo madrileño.

Tan solo tres días después, el miércoles 14 de agosto, *El Piloto* publicó en su número 166 un anuncio sobre la entrega de *Función de boda sin boda*, comedia en tres actos y en verso del “célebre” Louis-Benoît Picard, fallecido en el año 1828. La obra, acomodada a nuestra escena por Juan Eugenio Hartzenbusch, con el seudónimo de Bautista Calleja, como se recoge en el texto, se vendía a 6 reales en las librerías de costumbre.

En el número 188, del 9 de septiembre, junto al anuncio sobre la publicación de *Gabriella de Belle-Isle*, *El Piloto* incluye un aviso sobre *El médico y la huérfana*, en el que informa de que esta comedia, compuesta en dos actos y en prosa, “está en prensa y se publicará en esta semana”, una fórmula que no había sido utilizada hasta ahora por Delgado en los anuncios. Se dice en el brevísimo texto que la obra estaba siendo representada con aplauso en el teatro del Príncipe, donde había tenido lugar el estreno de la misma la tarde anterior. Sin embargo, la publicación de esta obra del Teatro Moderno Extranjero se retrasa más de tres semanas, o al menos el anuncio sobre la misma no aparece en el diario hasta su número 211, del miércoles 2 de octubre. El texto señala que la traducción de *El médico y la huérfana* es de Isidoro Gil y L. Castejón y que se vende a 4 reales.

## 2.2. EL “REPERTORIO DRAMÁTICO” DE IGNACIO BOIX

*El Piloto* insertó dos anuncios sobre esta colección emprendida por el editor, impresor y librero Ignacio Boix en 1839. En realidad, según explica Cotarelo (1928: 124), se trataba de dos series diferentes. Una se daba en piezas sueltas cada semana, junto al periódico de información teatral *El Entreacto*, del que el mismo Boix era editor. Las obras se imprimían en tamaño casi de folio, el mismo que el del semanario de literatura dramática, y luego se reunieron en tomos. Esta serie desapareció en el año

1841, con el cese de *El Entreacto*, habiéndose entregado hasta entonces cuatro volúmenes con un total de 24 piezas teatrales, además de al menos otras cinco obras más. La otra colección apareció numerada desde el principio y se publicó de forma paralela, editada en tamaño de octavo. Esta serie terminó de publicarse en 1842 y logró reunir alrededor de ochenta producciones en quince tomos diferentes.

Como cabe esperar, algunas de las obras eran comunes a las dos colecciones. Así ocurrió con *El marino*, En su número 41, del jueves 11 de abril de 1839, *El Piloto* insertó un anuncio sobre *El marino*, aproximadamente en las mismas fechas en las que Manuel Delgado publicó *Pablo el Marino* en su “Galería Dramática:

EL MARINO,  
drama en cinco actos, del célebre Alejandro Dumas,  
traducido al castellano por D. Narciso de la Escosura.

Esta producción, la última de su autor, ha recibido los mayores aplausos, en París, donde lleva más de cien representaciones.

Los suscriptores al periódico *El Entreacto* la reciben gratis, y para los que no lo sean y gusten adquirirla, se vende a 4 rs. en las librerías de Sojo, calle de Carretas, frente al correo, y de Brun, calle Mayor, frente a las Covachuelas.

Además, en el número 63 de *El Piloto*, con fecha del viernes 3 de mayo de 1839, se dio noticia de la puesta a la venta de la comedia *Estela o el padre y la hija*, la cual, de acuerdo con Cotarelo, fue la segunda entrega del “Repertorio Dramático”:

ESTELA O EL PADRE Y LA HIJA, en dos actos por el célebre Scribe, arreglado al teatro español por D. Antonio García Gutiérrez.

Precio 2 rs. vn. –Se halla de venta en la imprenta y librería de Boix, calle de Carretas, número 8, con las demás del *Repertorio*.

Están en prensa y se publicarán a la mayor brevedad las siguientes:

Laura, drama original de D. José María Díaz, en verso.

La marquesa de Seneterre.

El campanero de San Pablo.

El Vampiro, de Scribe.

Todas llevan un grabado en madera al principio de cada comedia que representa la escena principal.

### 2.2.1. LA RIVALIDAD CON DELGADO POR EL TEATRO ANTIGUO

En el número 130 de *El Piloto*, correspondiente al martes 9 de julio de 1839, se publicó un comunicado en el que se defendía que Manuel Delgado no había querido rivalizar con Ignacio Boix con la publicación de las obras del Siglo de Oro español. El texto es anónimo, pero todo apunta a que fue redactado por alguien del círculo cercano del editor o probablemente por él mismo.

El comunicado era la réplica a unas líneas publicadas en el número 31 de *El Entreacto*, en las que se afirmaba que Delgado y Boix, “dejando rivalidades que solo contribuirían al perjuicio de la literatura”, se habían decidido a dar al público las comedias de nuestro teatro antiguo. Así, en el párrafo insertado en el diario de Donoso Cortés se explicaba que cuando Delgado se decidió a reimprimir lo selecto del teatro antiguo español no pudo tener ánimo de rivalizar con su compañero “como no fuese en profecía”, puesto que, como podía comprobarse a través de varios anuncios difundidos en varios periódicos de la capital, antes de que Boix diera principio al repertorio, ya Delgado había ofrecido la colección, cuyo primer tomo acababa de publicarse.

Asimismo, se decía en el comunicado que Delgado ignoraba si Boix pensaba reimprimir las comedias de nuestros antiguos dramáticos en tamaño y carácter de letra iguales a los que el mismo Delgado había empleado ya en el primer tomo de Tirso, como también aseguraba *El Entreacto*. Se añadía que si esa determinación fuera cierta, sí se debería inferir que existía esa rivalidad perjudicial para la literatura, ya que ambas publicaciones eran absolutamente independientes y no mediaba entre sus editores ningún acuerdo ni contacto alguno. El editor de Tirso —concluía el comunicado— estaba decidido a cumplir la promesa que hizo al público, reimprimiendo con el mayor esmero posible las producciones de más mérito de todos nuestros autores antiguos, las reimprimiera Boix o no.

### 2.3. PUBLICACIONES SUELTAS

Además de las colecciones indicadas hasta el momento, en *El Piloto* se publicaron otros anuncios de obras de teatro que se vendían sueltas, o al menos no se indicaba si se trata de alguna recopilación en particular.

En el verano de 1839, un anuncio de *El Piloto* recogía el éxito que *Don Fadrique*, drama en cinco actos, en prosa y en verso, original de José María Fernández, había obtenido en su primera representación en la tierra natal del autor, Sevilla. El aviso

se incluyó en el diario de la capital en su número 153, con fecha del jueves 1 de agosto, y, encabezado por el título de la obra, su descripción y el nombre del autor en mayúsculas, indicaba:

Este drama, cuyo argumento es una de las páginas más interesantes de la historia del célebre rey D. Pedro de Castilla, apellidado el Cruel, ha sido representado por primera vez en Sevilla, donde su joven y distinguido autor ha recogido entusiasmados aplausos, y ceñido su frente una corona, con que sus conciudadanos han premiado sus talentos y el feliz desempeño de su obra.

Véndese en esta corte en la librería de Cuesta frente a San Felipe el Real, a 8 rs. cada ejemplar de elegante impresión.

Finalmente, durante su año de aparición, *El Piloto* difundió también un anuncio sobre la puesta a la venta de *La boda y el duelo*, comedia en tres actos y en verso original de Francisco Martínez de la Rosa, publicada en 1839. El aviso se incluye en el diario de la capital en su número 272, con fecha del lunes 2 de diciembre, y, encabezado este texto de la misma forma que el anterior, se dice:

Véndese a 6 rs. en la librería de Sojo, calle de Carretas, donde se hallan los siguientes obras del mismo autor:

*Libro de los niños*, tercera edición.

*Obras literarias*, cinco tomos.

*Espíritu del siglo*, cuatro ídem.

*Doña Isabel de Solís*, dos id.

*Poesías*, uno id.

*Hernando del Pulgar*, uno id.

*Poética*, uno id.

*Edipo*, tragedia.

*Morayma*, id.

*La conjuración de Venecia*, drama histórico.

*Aben Humeya*, id.

## CONCLUSIONES

El análisis de la información y de la crítica teatral en *El Porvenir* (1837) y *El Piloto* (1839-1840) confirma el interés de los redactores de los dos periódicos de la capital por la vida escénica y por la literatura dramática, así como la relevancia que los textos insertados en ellos tienen para el estudio del teatro español en la época romántica. La frecuencia con que ambos diarios difundieron reseñas teatrales y la significación de los datos, opiniones y teorías expresados evidencian, asimismo, la importancia de la literatura en la prensa de carácter general publicada durante el Romanticismo y la conveniencia de revisar los contenidos de este tipo de periódicos para profundizar en el conocimiento de los géneros literarios y de su recepción entre la crítica.

En este sentido, debemos destacar la interdisciplinariedad de la presente tesis doctoral, realizada desde la doble perspectiva de la Historia de la Literatura y de la Historia del Periodismo. Atendiendo a este punto de vista conjunto, podemos establecer tres conclusiones fundamentales: una es el papel esencial que tuvo la prensa en la creación del canon del teatro romántico, como soporte en que los críticos manifestaban sus ideas; otra, que esto ocurrió tanto con la prensa especializada como con la de carácter general; la tercera, que los redactores de *El Porvenir* y *El Piloto* coadyuvaron a conformar dicho canon, precisamente desde las páginas de dos diarios nacidos con una finalidad política.

En el primer capítulo de este trabajo hemos incidido en los aspectos periodísticos, de modo que no solo hemos prestado atención a la crítica teatral en *El Porvenir* y *El Piloto* y a sus autores, sino también a otros personajes que destacaron en los diarios. Así, hemos aportado datos biográficos de sus editores responsables –figura que generalmente pasa desapercibida– y de su labor en las publicaciones de Juan Donoso Cortés y en otras, mostrando la función que cumplían en el periodismo de la época y descubriendo un nuevo campo de investigación. También hemos dejado constancia de iniciales no identificadas que rubrican algunos editoriales de *El Porvenir* y del protagonismo que adquirió Antonio Alcalá Galiano durante las últimas semanas de *El Piloto*, lo que supone una revisión del papel de su fundador y director, y la posible participación de otros periodistas cuya identidad desconocemos.

Además, hemos abordado una incógnita relacionada con *El Porvenir*, la naturaleza y el alcance de la colaboración de José Zorrilla, de quien solo se conserva el

folletín de una leyenda original pero que tuvo un puesto fijo en el diario durante las primeras semanas. Nuestra conclusión es que sus escritos se publicaron en los números cuyos folletines nos han llegado recortados, y que aquellos debieron ser una traducción de un cuento de Hoffmann y varias poesías, de acuerdo con el prospecto de *El Porvenir* y con las memorias del poeta. Una cuestión que permanecerá sin aclararse por completo, a no ser que se halle alguna colección completa del periódico, lo que pone de relieve la dificultad que entraña en ocasiones para los investigadores la localización de ejemplares en buen estado y el interés de esas páginas perdidas.

En cuanto a los críticos teatrales, el hecho de haber definido el corpus de las críticas difundidas en *El Porvenir* y *El Piloto* y de haber considerado también el resto de artículos firmados por ellos ha permitido esclarecer de forma definitiva la labor que cada uno desempeñó en los periódicos, hasta ahora solo conocida parcialmente. Esto es especialmente relevante en el caso de los redactores de *El Porvenir* -Luis José Sartorius; Santos López Pelegrín, Abenamar; José Fernández de la Vega; Dionisio Alcalá Galiano y Miguel Salvá-, cuya actividad como críticos teatrales no había sido examinada con anterioridad, por lo que esperamos que esta tesis doctoral sirva para animar a continuar esta tarea.

Respecto a las críticas en sí, hemos reunido un total de cuarenta y seis - diecinueve de *El Porvenir* y veintisiete de *El Piloto*-. No solo hemos tenido en cuenta los artículos sobre los estrenos y reposiciones en los coliseos de la Cruz y del Príncipe, los que están firmados y la sección de folletín, sino también las reseñas acerca de representaciones en el escenario del Liceo Artístico y Literario de Madrid, los textos anónimos, la sección de “Variedades” y los escritos sobre el teatro antiguo español; es decir, todas las críticas sobre teatro insertadas en los diarios. Por su interés, también hemos incorporado a esta investigación los folletines sobre las sesiones del Liceo y los fragmentos de la sección “Museo Crítico Semanal” relativos a otros aspectos culturales.

Este amplio corpus de artículos nos ha permitido ofrecer una visión completa de la variedad de temas tratados, así como de la actividad teatral y cultural del Madrid romántico. El análisis de su contenido conduce a tres conclusiones globales:

- Los críticos teatrales de *El Porvenir* y *El Piloto* demostraron poseer una amplia instrucción en Historia de la Literatura y en otras materias, fruto de la lectura y del estudio, lo que a veces confiere a sus textos un tono erudito. También se revelaron como grandes conocedores de la realidad cultural, política y social de su tiempo, como parte activa de esa

realidad, lo que conlleva que en ocasiones aprovecharan para denunciar asuntos de actualidad como la crisis económica de los teatros principales de Madrid. Es esta dualidad lo que aporta gran riqueza a las críticas de ambos diarios.

- Las reseñas de *El Porvenir* reflejan la convicción de que nuestros dramaturgos habían hallado la fórmula de un teatro verdaderamente nacional y la esperanza de que nuestra escena pudiera recuperar el esplendor del Siglo de Oro, mientras que en las de *El Piloto* se observa decepción al no haberse producido así y cierto desencanto por el carácter indeciso de nuestra literatura dramática, en consonancia con los artículos de otras publicaciones.
- Los redactores de los dos periódicos contribuyeron a configurar el canon del teatro romántico español desde una postura moderada, lo que significa: defensa de este movimiento, pero rechazo de los excesos y de la inmoralidad del Romanticismo francés de 1830, de forma que en el teatro se representase la verdad sin deformaciones y exageraciones innecesarias; y exigencia de que toda obra teatral tuviera un objeto moral, filosófico o político, así como que respetase la verdad histórica. Todo ello con el teatro antiguo español como modelo, en especial a Calderón y a Tirso de Molina.

Además de estas conclusiones generales, podemos aportar otras si reparamos en las diferencias entre *El Porvenir* y *El Piloto*. La más evidente es la diversidad de críticos teatrales en el primer diario frente a la existencia de únicamente dos en el segundo, Salvador Bermúdez de Castro y Leopoldo Augusto de Cueto, lo que a nuestro juicio denota una intención de dar una mayor solidez a la crítica. Esto quedaría confirmado por el hecho de que los dos redactores de *El Piloto* eran ya dos críticos acreditados cuando apareció este periódico, mientras que los colaboradores de *El Porvenir* tenían menos experiencia en esta ocupación, salvo seguramente Abenamar, o al menos eso se deduce de los datos de los que disponemos en la actualidad. Cabe advertir que Juan Donoso Cortés ejerció la crítica teatral en su primer diario pero no en el segundo, lo que podría estar relacionado con este intento de estabilizar esta sección. No obstante, quizás se debiera a que no quería desviarse de su lucha política o, simplemente, a que ninguna obra teatral llamó su atención lo suficiente, en sentido



positivo ni negativo.

En cuanto a la información sobre teatros, ha quedado demostrado en esta investigación la utilidad de revisar los avisos oficiales, noticias, comunicados, remitidos, editoriales y carteleras para complementar algunas cuestiones apuntadas en las críticas teatrales y para descubrir otras que no aparecen en ellas. Asimismo, hemos puesto de relieve la necesidad de consultar la documentación conservada en los archivos para comprender el verdadero alcance de estas cuestiones, en las que normalmente no se profundiza o de las que no se conocen los antecedentes. De esta manera, hemos visto que durante los años en que se publicaron *El Porvenir* y *El Piloto* la compleja y a la par defectuosa organización de la administración de los teatros principales de Madrid y, sobre todo, los graves problemas económicos de estos coliseos fueron el telón de fondo de una escena que luchaba por recobrar su espíritu nacional en unos años decisivos para el Romanticismo.

Respecto a los locales secundarios, observamos que *El Porvenir* y *El Piloto* siguieron un criterio diferente, ya que el primer periódico se interesó por el coliseo de Buena-Vista como sucesor del teatro de la Sartén e incluso fue la primera publicación en anticipar la noticia de su apertura, mientras que el segundo relegó al olvido al coliseo de Buena-Vista y al de las Tres Musas para ocuparse de las representaciones en el nuevo teatro del Liceo. No obstante, hemos probado que en los diarios, en las revistas y en los archivos existe material para realizar un estudio en profundidad sobre estos locales, del que hemos avanzado una pequeña parte con datos sobre sus ubicaciones, fechas de inauguración y cierre, principales actores y empresarios, repertorio y estrenos, asuntos económicos y algunas curiosidades.

Por último, el examen de los anuncios sobre obras dramáticas insertados en *El Porvenir* y *El Piloto* permite comprobar que el editor Manuel Delgado recurrió con frecuencia a la publicidad, en mayor medida que su competidor más directo, Ignacio Boix, y que otros librerías e impresores, como Tomás Jordán, si bien es cierto que Boix promocionaba sus ediciones en *El Entreacto*, periódico del que era editor. Por lo tanto, los editores tuvieron en la prensa un aliado para dar a conocer sus publicaciones, las cuales también eran reseñadas y alabadas por los redactores, como ocurría en *El Piloto* con la “Galería Dramática” de Delgado. Por otra parte, la revisión de los anuncios permite conocer las obras que se estrenaron con éxito en nuestros teatros y que se imprimieron con inmediatez a su estreno, aquellas que se editaron en papel pero que no llegaron a representarse y aquellas que se reimprimieron.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS**

Archivo General de Palacio  
Archivo de Villa de Madrid  
Ateneo de Madrid  
Biblioteca del Congreso de los Diputados  
Biblioteca Nacional de España  
Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina  
Hemeroteca Municipal de Madrid

### **PÁGINAS WEB**

bibliotecadigital.jcyl.es  
gallica.bnf.fr  
hemerotecadigital.bne.es/index.vm  
www.archive.org  
www.ateneodemadrid.com  
www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html  
www.bibliotecavirtualmadrid.org  
www.boe.es/buscar/gazeta.php  
www.cervantesvirtual.com  
www.congreso.es  
www.constitucion1812.org  
www.hathitrust.org  
www.memoriademadrid.es

### **SIGLO XIX**

#### **Prensa periódica**

*La Verdad*, números 31 a 59 (sábado 1 de abril de 1837 a domingo 30 de abril de 1837).  
*El Porvenir*, números 1 a 121 (lunes 1 de mayo de 1837 a miércoles 6 de septiembre de 1837).  
*El Piloto*, números 1 a 374 (viernes 1 de marzo de 1839 a viernes 13 de marzo de 1840).

*El Amigo del Bien*  
*El Católico*  
*Correo de las Damas*  
*El Correo Nacional*  
*La Correspondencia de España*  
*El Corresponsal*  
*El Cotidiano*  
*Diario de Madrid (Diario de Avisos)*  
*Diario Mercantil de Valencia*

*El Eco de la Razón y de la Justicia*  
*Eco del Comercio*  
*El Entreacto*  
*La España*  
*El Español*  
*El Espectador*  
*La Espigadera*  
*Gaceta de Madrid*  
*El Imparcial*  
*El Jorobado*  
*La Legalidad. Periódico Político, Científico, Literario y Comercial*  
*Los Lunes de El Imparcial*  
*El Mundo. Diario del Pueblo*  
*No me Olvides*  
*Observatorio Pintoresco*  
*El Panorama*  
*El Patriota*  
*El Pobrecito Hablador*  
*La Posdata. Periódico Joco-Serio*  
*Revista de Madrid*  
*Revista Nacional*  
*Semanario Pintoresco Español*  
*Le Siècle*  
*Siglo XIX*

### **Ediciones de obras dramáticas**

AA. VV., *Colección selecta del Antiguo Teatro Español*, París, Imprenta de E. Tlumot y Cía, 1854.

BARANDA DE CARRIÓN, Pedro, *Los padres de la novia: comedia en un acto*, arreglada del francés, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839 (Galería Dramática. Teatro Extranjero; tomo II).

---- *El castillo de San Alberto: drama en cinco actos*, traducido del francés, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *El hombre gordo: capricho cómico original en un acto*, Madrid, Imprenta de Tomás Jordán, 1835.

---- *¡Una vieja!: comedia en cuatro actos*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839 (Galería Dramática. Teatro Moderno Español; tomo XIX).

---- *Vellido Dolfos: drama histórico en cuatro actos*, Madrid, Imprenta de José María Repullés, 1839 (Galería Dramática. Teatro Moderno Español; tomo XXII).

---- *La primera lección de amor: comedia en tres actos*, traducida del francés por Beltrán Muneo, Madrid, Imprenta de don José María Repullés, 1837.

---- *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1883-1884.

---- *Teatro Breve*, estudio introductorio y edición de Miguel Ángel Muro, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2000.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las comedias de Pedro Calderón de la Barca, cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas, corregidas y dadas a la luz por Juan Jorge Keil. En cuatro tomos, adornados de un retrato del poeta, grabado por un dibujo original*, Leipsique, publicado en casa de Ernesto Fleischer, 1827-1830.

CASTRO Y OROZCO, José de, *Fray Luis de León o El siglo y el claustro: melodrama en cinco actos y en diferentes metros*, Madrid, Imprenta de D. José María Repullés, 1837.

COLL, Gaspar Fernando; LASHERAS, Manuel Antonio, *Valeria: segunda parte de la ciegucecita d'Olbruck: drama en tres actos*, arreglado a nuestro teatro, Madrid, Imprenta de los hijos de doña Catalina Piñuela, 1837.

---- *El gondolero: drama en cuatro actos y cinco cuadros*, arreglado a nuestro teatro, Madrid, Imprenta de don José María Repullés, 1837.

DELAVIGNE, Casimir, *Oeuvres complètes: seule édition avouée par l'auteur*, Bruselas, A. Wahlem, 1838.

DUMAS, Alexandre, *Paul Jones: drame en cinq actes*, París, Marchant, 1838.

---- *El Marino: drama en cinco actos*, traducido al castellano por D. Narciso de la Escosura, Madrid, Imprenta de don Ignacio Boix, 1839.

---- *Pablo el Marino: drama en cinco actos*, traducido al castellano por D. Remigio Otel y Ron [Manuel Bretón de los Herreros], Madrid, Imprenta de Yenes, 1839.

---- *Pablo Jones, o el Marino: drama en cinco actos*, traducido al castellano por D. Narciso de la Escosura, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1852 (Biblioteca Dramática).

ESCOSURA, Patricio de la, *La corte del Buen Retiro: drama histórico en cinco actos, escrito en verso*, Madrid, Imprenta de los hijos de doña Catalina Piñuela, 1837.

---- *D. Jaime el Conquistador: drama histórico en cinco actos y en verso*, Madrid, Imprenta de los hijos de doña Catalina Piñuela, 1838.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La comedia nueva o El café; El sí de las niñas*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 2010.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio, *Obras escogidas*, edición hecha en obsequio del autor, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1866.

---- *El page. El rey monge* (sic), edición, introducción y notas de Carmen Iranzo,

Valencia, Albatros, D.L. 1992.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio; ZORRILLA, José, *Juan Dandolo: drama en tres actos y en verso*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839 (Galería Dramática).

GIL Y BAUS, Isidoro, *Padre e hijo: comedia en un acto*, traducida del francés, Madrid, Imprenta de D. José María Repullés, 1837.

---- *El abuelo: comedia en dos actos y en prosa*, imitada del francés, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839.

GIL Y BAUS, Isidoro; CASTEJÓN, L., *El médico y la huérfana: comedia en dos actos y en prosa*, traducida del francés, Madrid, Imprenta de don José María Repullés, 1839 (Galería Dramática. Teatro Extranjero; tomo V).

GIL Y ZÁRATE, Antonio, *Rosmunda: drama en cuatro actos*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839 (Galería Dramática. Teatro Moderno Español; tomo XIX).

GOROSTIZA, Manuel Eduardo de, *Indulgencia para todos: comedia en cinco actos*, Madrid, Imprenta de Cano, 1818.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, *La redoma encantada: comedia de magia en cuatro actos, en prosa y verso*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839 (Galería Dramática).

---- [1837], *Los amantes de Teruel*, introduction, édition critique et synoptique précédées d'une étude sur le monde du théâtre à Madrid entre 1833 et 1850 par Jean-Louis Picoche, París, Centre de Recherches Hispaniques-Institut d'Études Hispaniques, 1970.

HUGO, Víctor [1827], *Cromwell*, "Prefacio", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999 (edición digital basada en la edición de Madrid, Espasa-Calpe, 1967).

---- *Marie Tudor: drame*, Bruselas, E. Laurent, 1834.

---- *María Tudor: drama en tres jornadas*, traducido por D. José González de Velasco, Valencia, Imprenta de D. Ildefonso Mompié de Montagudo, 1837.

HURTADO DE MENDOZA, Joaquín, *Roberto de Artewelde: drama en cinco actos y en prosa*, traducido del francés, Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1839 (Galería Dramática. Teatro Extranjero; tomo II).

LOMBÍA, Juan, *Dos padres para una hija: comedia en dos actos*, traducida del francés, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839 (Galería Dramática).

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco [1830], *La conjuración de Venecia, año de 1310*, edición de María José Alonso Seoane, Madrid, Cátedra, 1993.

---- *La boda y el duelo: comedia*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos, 1839.

MORROCHESSI, Antonio, *Las herrerías de Maremma*, Valencia, Imprenta de

Gimeno, 1823.

OCHOA, Eugenio de, *El campanero de San Pablo: drama en cuatro actos, con un prólogo*, traducido del francés, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839 (Galería Dramática. Teatro Extranjero; tomo II).

PRÍNCIPE, Miguel Agustín, *El conde don Julián: drama original e histórico, en siete cuadros y en verso*, Zaragoza, Imprenta de D. M. Peiro, 1839.

ROCA DE TOGORES, Mariano, *Doña María de Molina: drama original histórico, en cinco actos, en prosa y verso*, Madrid, Imprenta de D. José María Repullés, 1837.

SCRIBE, Eugène, *El día más feliz de la vida: comedia en un acto y en prosa*, imitada del francés por don Antonio Gil y Zárate, Madrid, Imprenta de Repullés, 1832.

---- *La segunda dama duende: comedia en tres actos*, arreglada al teatro español por Ventura de la Vega, Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1838.

---- *La escalera de mano: comedia en un acto y en prosa*, arreglada por Manuel Antonio Lasheras, Madrid, Imprenta de los hijos de doña Catalina Piñuela, 1838.

---- *Théâtre Choisi d'Eugène Scribe*, précédé d'une notice biographique et littéraire par Marcel Chalot, París, Librería Delagrave, 1918.

SCRIBE, Eugène; AUBER, Daniel, *Le domino noir: opéra-comique en trois actes*, Marchant, París, 1838.

SOULIÉ, Frédéric, *Diana de Chivri: drama en cinco actos*, traducido del francés por Gaspar Fernando Coll, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839 (Galería Dramática. Teatro Extranjero; tomo II).

TIRADO, Juan de la Cruz, *La cruz de oro: comedia en dos actos*, traducida del francés, Madrid, Imprenta de don José María Repullés, 1837.

VEGA, Ventura de la, *Jacobo II: drama histórico en cinco actos*, traducido al castellano, Madrid, Imprenta de don José María Repullés, 1837.

ZORRILLA, José, *Poesías*, tomo I, Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1837.

---- *Cada cual con su razón, comedia en tres actos y en verso*, Madrid, Imprenta de don José María Repullés, 1839 (Galería Dramática. Teatro Moderno Español; tomo XVIII).

### **Otras referencias bibliográficas del siglo XIX**

ALCALÁ GALIANO, Antonio, *Apuntes para la biografía del Excmo. Sr. D. Antonio Alcalá Galiano, escritos por él mismo*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos y de Ciegos, 1865.

BOUTERWEK, Friedrich, *Historia de la literatura española*, traducida al castellano y

adicionada por José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo, Madrid, Imprenta de Eusebio Aguado, 1829.

--- [1829] *Historia de la literatura española*, edición de Carmen Valcárcel Rivera y Santiago Navarro Pastor, Madrid, Verbum, 2002.

*Colección de las leyes, decretos y declaraciones de las Cortes, y de los reales decretos, órdenes, resoluciones y reglamentos generales expedidos por las secretarías del Despacho desde 1º de enero hasta fin de junio de 1837*, tomo XXII, Madrid, Imprenta Nacional, 1837.

---- *Colección de... desde 1º de julio hasta fin de diciembre de 1837*, tomo XXIII, Madrid, Imprenta Nacional, 1838.

---- *Colección de... desde 1º de enero hasta fin de diciembre de 1838*, tomo XXIV, Madrid, Imprenta Nacional, 1839.

---- *Colección de... desde 1º de enero hasta fin de diciembre de 1839*, tomo XXV, Madrid, Imprenta Nacional, 1840.

---- *Colección de... desde 1º de enero hasta fin de diciembre de 1840*, tomo XXVI, Madrid, Imprenta Nacional, 1841.

*Contestación de la junta establecida en los teatros principales de la Corte, para la lectura, examen y admisión de piezas dramáticas, al artículo inserto en la Gazeta del lunes 5 de febrero de 1838*, Madrid, Imprenta de los hijos de Catalina Piñuela, 1838.

DÍAZ Y PÉREZ, Nicolás, *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de autores, artistas y extremeños ilustres*, Madrid, Pérez y Boix, 1884.

FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel, *Guía de Madrid: manual del madrileño y del forastero*, Madrid, Imprenta de Aribau y C<sup>a</sup>, 1876.

FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Aureliano, *El Fuero de Avilés: discurso leído en Junta pública de la Real Academia Española, para solemnizar el aniversario de su fundación*, Madrid, Imprenta Nacional, 1865.

FERRER DEL RÍO, Antonio, *Galería de la literatura española*, Madrid, Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1846.

*Funcionamiento de la Junta de lectura de la empresa de los teatros de Madrid*, Madrid, [s. n.], 1837.

GARCÍA MARTÍN, Luis, *Manual de teatros y espectáculos públicos, con la reseña histórica y descripción de las salas o circos destinados a ellos y la distribución y numeración de sus localidades marcada en sus once planos*, Madrid, Imprenta de Cristóbal González, 1860.

*Guía de litigantes y pretendientes para el año de 1818*, por don Manuel Nifo, con privilegio real, Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro (*Íd.* para los años de 1819,

1820 y 1821).

*Guía de litigantes y pretendientes del año de 1822*, Madrid, Imprenta de don Antonio Martínez.

HARTZENBUSCH, Eugenio [1894], *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños: desde el año 1661 a 1870*, Madrid, Biblioteca Nacional-Ollero y Ramos, 1993.

HIDALGO, Dionisio, *Boletín bibliográfico español y extranjero*, tomo I, 2ª ed., correspondiente al año de 1840, Madrid, Librería Europea, 1843.

*Historia periodística, parlamentaria y ministerial, completa y detallada del Excmo. Sr. D. Luis José Sartorius, primer conde de San Luis*, Madrid, José María Ducazcal, 1850.

*Lista alfabética de los Señores Socios del Ateneo Científico de Madrid en 31 de enero de 1844*, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1844.

MADOZ, Pascual [1848], *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, Madrid, Aguilar, 1999.

*Memoria presentada a las Cortes por el Ayuntamiento Constitucional de la M. H. Villa de Madrid sobre sus gastos precisos, con el fin de llenar las atribuciones que le señala el artículo 321 de la Constitución*, Madrid, Imprenta que fue de García, 1821.

MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Yenes, 1844.

---- *Nuevo manual histórico-topográfico-estadístico y descripción de Madrid*, Madrid, Imprenta de la viuda de D. Antonio Yenes, 1854.

MOLINS, Antonio Elías de [1889], *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, tomo I, Hildesheim, Georg Olms, 1972.

OCHOA, Eugenio de, *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso*, París, Baudry, Librería Europea, 1840.

OVILO Y OTERO, Manuel, *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, tomo II, París, Librería de Rosa y Bouret, 1859.

PACHECO, Joaquín Francisco, “Discurso de contestación a Rafael de Baralt en su recepción en la RAE (1853)”, en *Literatura, historia y política*, tomo II, Madrid, A. de San Martín y Agustín Jubera, 1864.

PASTOR DÍAZ, Nicomedes; CÁRDENAS, Francisco de, *Galería de españoles célebres contemporáneos o Biografías y retratos de todos los personajes distinguidos de nuestros días en las ciencias, en la política, en las armas, en las letras y en las artes*, Madrid, Ignacio Boix, 1841-1846.

*Proyecto de reforma para los teatros de la Corte*, Madrid, Imprenta de Ibarra, 1821.



*Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino, y Reglamento del Teatro Español*, Madrid, Imprenta Nacional, 1849.

*Reglamento general para la dirección y reforma de teatros que S.M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su Real Orden de 17 de diciembre de 1806: aprobado por otra de 16 de marzo de 1807*, Madrid, Imprenta de la hija de Ibarra, 1807.

“Reglamento general para los teatros del reino” y “De los teatros de Madrid”, *El Entreacto*, número 67, domingo 17 de noviembre de 1839.

TEJADO, Gabino (ed.), *Obras de don Juan Donoso Cortés, marqués de Valdegamas*, Madrid, Imprenta de Tejado, 1854-1855.

VELASCO Y COLÓN, Pedro, *Proyecto de un nuevo Reglamento para los teatros de esta Corte* [Manuscrito], 1819.

ZORRILLA, José, *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona, Imprenta de los Sucesores de Ramírez y C<sup>a</sup>, 1880.

## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

AA. VV., *La arquitectura en escena: programa de rehabilitación de teatros españoles del siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Transportes, 1992.

AA. VV., *Cartelera teatral madrileña. 1. Años 1830-1839*, Madrid, CSIC, 1961.

AA. VV., *Veinticuatro diarios (Madrid, 1830-1900): artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1968.

ACERO YUS, Francisco; BAASNER, Frank (dirs.), *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX: diccionario biobibliográfico*, Madrid, CSIC; Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

ADAMS, Nicholson B., *The Romantic Dramas of García Gutiérrez*, Nueva York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1922.

AGUILERA SASTRE, Juan, “Manuel Bretón de los Herreros y las políticas teatrales de su época”, en MURO MUNILLA, Miguel Ángel (coord.), *La obra de Manuel Bretón de los Herreros: II Jornadas bretonianas (Logroño, 2 al 5 de marzo de 1999)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 117-140.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Madrid en sus diarios*, tomo I: “1830-1844”, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1961.

ALONSO CORTÉS, Narciso, *Zorrilla. Su vida y sus obras*, Valladolid, Librería Santarén, 1943.

ALONSO SEOANE, María José, *Narrativa de ficción y público en España: Los anuncios en la Gaceta y el Diario de Madrid (1808-1819)*, Madrid, Universitas, 2002.

---- “Algunos datos sobre José Bermúdez de Castro y un primer acercamiento a sus colaboraciones en *La Revista Española* (1836)”, *Anales de literatura española*, 18 (2005), pp. 23-36.

---- “Larra y Campo Alange: Relaciones personales y literarias”, en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; FERRI COLL, José María; RUBIO CREMADES, Enrique, *Larra en el mundo: la misión de un escritor moderno*, San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, D.L. 2011, pp. 307-320.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, “Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos”, *Castilla: estudios de literatura*, 13 (1988a), pp. 17-33.

---- “El actor español en el siglo XVII: formación, consideración social y profesionalidad”, *Revista de Literatura*, 100 (1988b), pp. 445-466.

---- “Público y creencia en la comedia de magia”, en AA. VV., *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 5-16.

---- “El ambiente teatral madrileño en la literatura costumbrista: sobre público, locales, representaciones caseras y actores”, *Salina: revista de lletres*, 10 (1996a), pp. 135-147.

---- “El mundo teatral desde la muerte de Fernando VII”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (dir.), *Historia de la literatura española*, vol. 8: “Siglo XIX (I)”, Madrid, Espasa-Calpe, 1996b, pp. 254-267.

---- “El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación”, en RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, vol. 2, Valencia, Universidad de Valencia, 1997, pp. 287-309.

---- “Teatro y espectáculo a costa de santos y magos”, en HUERTA CALVO, Javier; PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (coords.), *Al margen de la ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Ámsterdam, Rodopi, 1998, pp. 77-95.

---- “La misión del poeta romántico”, en Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico; Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, *Romanticismo 7: La poesía romántica: Actas del VII Congreso (Nápoles, 23-25 de marzo de 1999)*, Bologna, Il Capitello del Sole, 2000, pp. 11-20.

---- “El Romanticismo europeo del joven Juan Donoso Cortés (1809-1853)”, en FERRI COLL, José María; RUBIO CREMADES, Enrique (eds.), *La Península romántica: el Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX*, Palma de Mallorca, Genuève Ediciones, 2014, pp. 15-30.

AMORÓS, Andrés (ed.), *Antología comentada de la literatura española. Siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1999.

ANDIOC, René, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*,

Tarbes, Imprenta Saint-Joseph, 1970.

---- “Sobre el estreno del Don Álvaro”, en AMOR Y VÁZQUEZ, José; KOSSOFF, A. David (eds.), *Homenaje a Juan López-Morillas: de Cadalso a Aleixandre, estudios sobre literatura e historia intelectual españolas*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 63-86.

ARIAS DE COSSÍO, Ana María, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.

ARIMÓN, Santiago [ca. 1912], *El código del teatro: Compilación metódica, anotada y comentada de todas las disposiciones legales relacionadas con el teatro y demás espectáculos públicos*, Pamplona, Analecta, 2006.

ARMENTA FERNÁNDEZ, Balbina, “Antonio García Gutiérrez, dramaturgo y traductor”, *Estudios de investigación franco-española*, 13 (1996), pp. 57-64.

ARRANZ LAGO, David Felipe, “El erotismo y lo grotesco en el teatro romántico español: cojos pajes y encogidos”, en DíEZ, José Ignacio; MARTÍN, Adrienne L. (coords.), *Venus venerada II: literatura erótica y modernidad en España*, Madrid, Editorial Complutense, 2007, pp. 35-52.

ARRÓNIZ, Othón, *Teatro y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

ASENSIO TEJIDO, Jaime, “Un escrito sobre la inauguración del Teatro de Buena Vista”, en *Miscelánea Hispánica I. Tirso de Molina, Moratín, Feijoo y otros temas*, Londres, University of Western Ontario, D.L. 1967, pp. 233-237.

AYALA ARACIL, María de los Ángeles, “Una manifestación del teatro popular en la primera mitad del siglo XIX: la comedia de magia. El caso de Juan Eugenio Hartzenbusch”, en ROVIRA SOLER, José Carlos (coord.), *Con Alonso Zamora Vicente: Actas del Congreso Internacional ‘La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos’*, vol. 2, San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003, pp. 401-410.

AYMES, Jean-René, “Los principales dramaturgos españoles contemporáneos en las dos primeras series del *Semanario Pintoresco Español* (1836-1842)”, en EZAMA, Ángeles et al. (coords.), *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 63-72.

BAHAMONDE, Ángel; MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio, *Historia de España. Siglo XIX*, Madrid, Cátedra, D.L. 2011.

BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel, “Calderón pintado por Patricio de la Escosura y por Emilio Alcaraz en el siglo XIX”, en ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (coord.), *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea, 14 y 15 de noviembre de 2000, Jornadas Internacionales de Literatura Comparada*, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2001.

---- “Los artículos de Mariano Roca de Togores en *La España*”, en Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico; Centro Interdisciplinare di Studi

Romantici, *Romanticismo 8: Los románticos teorizan sobre sí mismos: Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002)*, Bologna, Il Capitello del Sole, 2002, pp. 47-62.

---- *Espacios del drama romántico español*, Madrid, CSIC, 2003.

---- *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2012.

BARBA DÁVALOS, Marina, *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*. Tesis doctoral dirigida por Begoña Lolo. Universidad Autónoma de Madrid, Departamento Interfacultativo de Música, 2013 [Disponible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/660374> junto a “Anexo I: Cartelera teatral romántica 1834-1844”].

BASSAN, Fernande, “Alexandre Dumas père et le théâtre romantique”, *The French Review*, 47.4 (marzo 1974), pp. 767-772.

---- “Le roman-feuilleton et Alexandre Dumas père (1802-1870)”, *Nineteenth-Century French Studies*, 22.1-2 (otoño-invierno 1993-1994), pp. 100-111.

BELMONTE GUARDIOLA, Juan, *La obra periodística de D. Mariano Roca de Togores, marqués de Molins: artículos no coleccionados en sus obras*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 2005.

BLÁZQUEZ DE YÁÑEZ, Diego, *Historia de la prensa en Badajoz*, Madrid, Beturia, 2010.

BUENO PÉREZ, María Lourdes, “Del discurso de la heroína romántica al discurso romántico de la heroína”, en AA. VV., *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2000.

CABAÑAS, Pablo, *No me Olvides (Madrid, 1837-1838)*, Madrid, Instituto Nicolás Antonio del CSIC, 1946.

CALDERA, Ermanno, “La última etapa de la comedia de magia”, en BELLINI, Giuseppe (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, vol. 1, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 247-253.

---- “Sulla ‘spettacolarità’ delle commedie di magia”, en *Teatro di magia*, vol. 1, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 11-32.

---- *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001.

---- “El teatro romántico juzgado por los románticos (Itinerario del canon en el *Semanario Pintoresco Español*)”, en DÍAZ LARIOS, Luis F. et al., *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Barcelona, PPU, 2002a, pp. 97-104.

---- “La *Lucrecia Borgia* que se estrenó en el teatro del Príncipe”, en PALACIOS BERNAL, Concepción; LAFARGA MADUELL, Francisco; SAURA SÁNCHEZ, Alfonso (coords.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002b, pp. 245-254.

CALDERONE, Antonietta, “Lo cómico en las comedias de magia románticas”, en Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico; Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, *Romanticismo 5: Actas del V Congreso (Nápoles, 1-3 de abril de 1993): La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el Romanticismo hispánico)*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 51-64.

CALVO SANZ, Roberto, *Don Salvador Bermúdez de Castro y Díez. Su vida y su obra. Contribución a la historia de la literatura romántica española*, Valladolid, Universidad. Departamento de Lengua y Literatura Españolas, 1974.

CAMBRONERO, Carlos, *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, La España Moderna, [1913].

CAMPO, José del, *Del Corral del Príncipe al Teatro Español*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1932.

CANO MALAGÓN, María Luz, *Patricio de la Escosura, vida y obra literaria*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, D.L. 1989.

CARO BAROJA, Julio, “Magia y escenografía”, en BLASCO PASCUAL, Francisco Javier et al. (coords.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 11-24.

CARO CANCELA, Diego (dir.), *Diccionario biográfico de parlamentarios de Andalucía (1810-1869)*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2010.

CARRIÈRE, Marie-Thérèse, “Acerca de las pensiones de actores en la Cruz y el Príncipe a mediados del siglo XIX”, en AA. VV., *Hommage à Jean-Louis Flechniakoska par ses collègues, amis et élèves des Université de Montpellier, Avignon et Perpignan*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1980, pp. 119-141.

---- “El palco de la reina. “Comedia histórica” al margen del romanticismo”, *Iris*, 2 (1981), pp. 3-21.

CASADO VELARDE, Manuel, “Don Juan Donoso Cortés (1809-1853) y el mundo literario de su tiempo”, en AA. VV., *II Encuentros de Estudios Comarcales Vegas Altas, La Serena y La Siberia: dedicados a la conmemoración del bicentenario del nacimiento de don Juan Donoso Cortés. Valle de la Serena-Don Benito, 8 y 9 de mayo de 2009*, Villanueva de la Serena, Federación de Asociaciones Culturales de La Siberia, La Serena y Vegas Altas, 2010, pp. 39-67.

CATALÁN MARÍN, María Soledad, “Los actores en la vida teatral madrileña entre 1828 y 1836: Sus litigios con los empresarios y su formación”, *Crítica hispánica*, 24.1-2 (2002), pp. 111-130.

---- *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

CATTANEO, María Teresa, “Mienta la historia: una nota sobre el teatro de Zorrilla”, en BLASCO PASCUAL, Francisco Javier; FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la; MATEOS PARAMIO, Alfredo (coords.), *Actas del Congreso sobre José Zorrilla: una nueva lectura: Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Fundación Jorge Guillén, D.L. 1995, pp. 251-258.

CHECA BELTRÁN, José María, “La comedia de magia en la crítica neoclásica y romántica”, en BLASCO PASCUAL, Francisco Javier et al. (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 383-394.

COLLAZO PÉREZ, Enrique, “Luis María Pastor, exponente del liberalismo económico en el siglo XIX”, *La Ilustración liberal: revista española y americana*, 13-14 (2002), pp. 59-79.

COTARELO, Emilio [1904], *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1997.

---- “Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, año V, 18 (1928), pp. 121-139.

DENGLER GASSIN, Robert, “El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)”, en LAFARGA MADUELL, Francisco (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 307-316.

---- “Casimir Delavigne (1793-1848), entre neoclásicos y románticos. Recepción de su obra teatral en Madrid de 1835 a 1845”, en PALACIOS BERNAL, Concepción; LAFARGA MADUELL, Francisco; SAURA SÁNCHEZ, Alfonso (coords.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 275-284.

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso; LASSO DE LA VEGA, Francisco de P., *Historia del teatro español: Comediantes. Escritores. Curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924.

*Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, D.L. 2009-2013.

DÍEZ BORQUE, José María (ed.), *Historia del teatro en España*, tomo II: “Siglo XVIII. Siglo XIX”, Madrid, Taurus, D.L. 1988.

DIETERICH, Genoveva, *Diccionario del teatro*, Madrid, Alianza, 2007.

DUFFEY, Frank M., “Juan de Grimaldi and the Madrid Stage (1823-1837)”, *Hispanic Review*, 10.2 (1942), pp. 147-156.

*Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, “Para la historia del teatro en la época romántica”, en *Miscelánea Erudita*, Madrid, CSIC, 1957, pp. 129-136.

ESPÍN TEMPLADO, María Pilar, “Zorrilla, del teatro declamado a la zarzuela”, en BLASCO PASCUAL, Francisco Javier; FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la; MATEOS PARAMIO, Alfredo (coords.), *Actas del Congreso sobre José Zorrilla: una nueva lectura: Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Fundación Jorge Guillén, D.L. 1995, pp. 299-305.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, “Crisis teatral en Madrid durante el Trienio Liberal”, *Revista de Literatura*, 75.149 (2013), pp. 105-120.

FLITTER, Derek, *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

FORNEAS FERNÁNDEZ, María Celia, “Abenamar, periodista taurino I”, *Revista de Estudios Taurinos*, 10 (1999), pp. 91-120.

---- “Abenamar, periodista taurino II”, *Revista de Estudios Taurinos*, 13 (2001), pp. 155-188.

FUENTE BALLESTEROS, Elena de la, “La comedia de magia (II). Objetos y lugares mágicos: el caso de Hartzenbusch”, *Revista del Folklore*, 171 (1995), pp. 75-80.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, “La ‘teatralidad’ de la comedia de magia”, *Draco: Revista de literatura española*, 3-4 (1991-1992), pp. 167-189.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la; VILLA, Sergio (coords.), *Diccionario general del teatro*, Salamanca, Almar, 2003.

GALINDO HERRERO, Santiago, “Donoso Cortés en su paralelo con Balme y Pastor Díaz”, *Revista de Estudios Políticos*, 69 (1953), pp. 111-140.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, “Una revista romántica: El ‘Observatorio Pintoresco’, de 1837”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año XL, 1-4 (1964), pp. 337-359.

GARCÍA MÍNGUEZ, Tana, “El drama histórico de doña María de Molina en el *Diario* de José Musso Valiente”, en CAMPOY GARCÍA, Santos; MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel; MOLINA MARTÍNEZ, José Luis (coords.), *José Musso Valiente y su época (1785-1838): la transición del Neoclasicismo al Romanticismo: actas del Congreso Internacional celebrado en Lorca los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2004*, vol. 2, Lorca, Ayuntamiento de Lorca; Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2006, pp. 487-496.

GARCÍA RUIZ, José Luis, “Luis María Pastor: un economista en la España de Isabel II”, *Revista de Historia Económica = Journal of Iberian and Latin American Economic History*, año XIV, 1 (1996), pp. 205-227.

GARCÍA PAYER, María Josefa, “Tirso de Molina y Mariano Roca de Togores.

Conexiones en un mismo tema: D<sup>a</sup> María de Molina”, *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, 12 (1983), pp. 5-26.

GARCÍA TEJERA, María del Carmen, “La huella del espiritualismo ecléctico en las ideas literarias de Donoso Cortés”, en GARCÍA TEJERA, María del Carmen; MORALES SÁNCHEZ, Isabel; COCA RAMÍREZ, Fátima; HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (eds.), *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético: actas XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2007, pp. 159-172.

GIES, David T., *Agustín Durán: A Biography and Literary Appreciation*, London, Tamesis Books, 1975.

---- “Larra, Grimaldi and the actors of Madrid”, en BARNETTE, W. Douglas; BARNETTE, Linda-Jane (coords.), *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Clarkson Dowling*, Newark, Juan de la Cuesta, 1985, pp. 113-122.

---- “Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño, 1823-1824”, en KOSSOFF, A. David; KOSSOFF, Ruth H.; RIBBANS, Geoffrey; AMOR Y VÁZQUEZ, José (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Providence, 22-27 de agosto 1983*, vol. 1, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, pp. 607-613.

---- *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain: Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent*, Cambridge, University Press, 1988.

---- “El mundo teatral hasta la muerte de Fernando VII”, en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (dir.), *Historia de la literatura española*, vol. 8: “Siglo XIX (I)”, Madrid, Espasa-Calpe, 1996a, pp. 245-254.

---- *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, University Press, 1996b.

---- *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge, University Press, 2004.

GIL NOVALES, Alberto, *Diccionario biográfico del trienio liberal*, Madrid, El Museo Universal, 1991.

---- *Diccionario biográfico de España (1808-1833): de los orígenes del liberalismo a la reacción absolutista*, Madrid, Fundación Mapfre, 2010.

GINÉ JANER, Marta, “Cómo Paul Jones se convirtió en Pablo el Marino”, en PALACIOS BERNAL, Concepción; LAFARGA MADUELL, Francisco; SAURA SÁNCHEZ, Alfonso (coords.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 319-332.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario Akal del teatro*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2007.

GÓMEZ VILLAFRANCA, Román, *Historia y bibliografía de la prensa de Badajoz*, Badajoz, Institución Pedro de Valencia de la Excma. Diputación Provincial, 1977.



GÓMEZ-ELEGIDO CENTENO, Ana María, “Memoria del folletín en la prensa romántica: heterogeneidad y modos literarios en *El Correo Nacional* (1838-1842)”, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 188.757 (2012), pp. 965-977.

GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis, *Un dramaturgo romántico olvidado: José María Díaz*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2004. Tesis doctoral dirigida por Andrés Amorós Guardiola. Universidad Complutense de Madrid, 1999.

---- “El ideario romántico de Donoso Cortés”, *Revista de estudios extremeños*, 60.3 (2004), pp. 957-982.

---- *Catálogo de estudios sobre el teatro romántico español y sus autores: fuentes bibliográficas*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

GRANDA, Juanjo, *RESAD, historia de una escuela centenaria*, Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático, 2000.

GUARDIOLA TEY, María Luisa, *La temática de García Gutiérrez: índice y estudio (la mujer)*, Barcelona, PPU, 1993.

GUERRA, Arcadio, *Apuntes bibliográficos de la prensa periódica de la Baja Extremadura*, tomo I, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz-Institución de Servicios Culturales, 1974.

HARTZENBUSCH, Eugenio, *Bibliografía de Hartzenbusch (Excmo. Sr. D. Juan Eugenio)*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1900.

---- *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos. Apuntes recogidos y coleccionados por Maxiriath*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904.

HERRERO SALGADO, Félix, *Cartelera teatral madrileña. 2. Años 1840-1849*, Madrid, CSIC, 1963.

IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, Miguel, “Manuel Bretón de los Herreros: traductor de dramas franceses. Catálogo de sus traducciones”, *Berceo*, 138 (2000), pp. 203-227.

IRANZO, Carmen, *Antonio García Gutiérrez*, Boston, Twayne Publishers, 1980.

JIMÉNEZ PLAZA, Dolores, “Las representaciones del teatro de Dumas padre en Valencia (1840-1852)”, en LAFARGA MADUELL, Francisco; DENGLER GASSIN, Roberto (coords.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 151-162.

JOHNSON, Jerry L., “Hacia una revalorización del teatro de García Gutiérrez”, *Gades*, 2 (1979), pp. 239-248.

JURETSCHKE, Hans (ed.), *Obras completas de don Juan Donoso Cortés*, Madrid, La Editorial Católica, 1946.

---- *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español*, Madrid, Ateneo, 1954.

LAFOURCADE SEÑORET, Octavio, *Ramón Carnicer en Madrid: Su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral dirigida por Roger Alier i Aixalà. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Música, 2004 [Disponible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/12529>].

LAMA HERNÁNDEZ, Miguel Ángel, “La teoría y la práctica literarias del primer Donoso Cortés”, *Revista de estudios extremeños*, 57.1 (2001), pp. 199-218.

LAPUENTE, F.A.; ROGERS, P.P., *Diccionario de seudónimos literarios españoles, con algunas iniciales*, Madrid, Gredos, 1977.

LARIOS MENGOTTI, Gonzalo, *Donoso Cortés: juventud, política y romanticismo*, Bilbao, Grafite Ediciones, 2003.

LARRAZ, Emmanuele, “Le statut des comédiens dans la société espagnole du début du XIXème”, en DUMAS, Claude (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique Latine au XIXème siècle*, Lille, Université de Lille III, 1980, pp. 27-40.

LIVERANI, Elena, “Zorrilla y Cristóbal Lozano: fuentes barrocas del teatro histórico de Zorrilla”, en BLASCO PASCUAL, Francisco Javier; FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la; MATEOS PARAMIO, Alfredo (coords.), *Actas del Congreso sobre José Zorrilla: una nueva lectura: Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Fundación Jorge Guillén, D.L. 1995, pp. 375-383.

LLERA ESTEBAN, Luis de, “La persistencia del XVIII en el primer romanticismo: Donoso Cortés. 1829-1830”, *Revista de estudios extremeños*, 49.1 (1993), pp. 151-162.

LLERGO OJALVO, Eva Elena, “La sociedad madrileña de 1833 a 1839 a través del teatro”, en GARCÍA TEJERA, María del Carmen; MORALES SÁNCHEZ, Isabel; COCA RAMÍREZ, Fátima; HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (eds.), *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético: actas XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2007, pp. 27-40.

LÓPEZ SANZ, Genoveva Elvira, *Relato breve de ficción en la prensa de Madrid (1838-1842)*. Tesis doctoral dirigida por María José Alonso Seoane. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Filología Española III, 2002 [Disponible en <http://eprints.ucm.es/4665/>].

MAÑUECO RUIZ, Ángela, “La obra dramática de Patricio de la Escosura como espectáculo”, en SEVILLA ARROYO, Florencio; ALVAR EZQUERRA, Carlos (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998*, vol. 2, Madrid, Castalia, 2000, pp. 275-280.

---- “Calderón como personaje en el teatro romántico”, en LERNER, Isaías; NIVAL, Roberto; ALONSO, Alejandro (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nueva York, 16-21 de julio de 2001*, vol. 3, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 367-371.

MARRAST, Robert, *José de Espronceda y su tiempo: Literatura, sociedad y política en tiempos del Romanticismo*, Barcelona, Crítica, 1989.

MARTÍN, Gregorio C., “Querer y no poder, o el teatro español de 1825 a 1836”, en BARNETTE, W. Douglas; BARNETTE, Linda-Jane (coords.), *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of John Clarkson Dowling*, Newark, Juan de la Cuesta, 1985, pp. 123-131.

---- “Los teatros madrileños bajo Grimaldi y Gaviria”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año LXIV (1988), pp. 209-222.

---- “Derechos de autor y derechos de dramaturgo en la primera mitad del siglo XIX”, en VIDAL TIBBITS, Mercedes, *Studies in Honor of Gilberto Paolini*, Newark, Juan de la Cuesta, 1996, pp. 141-158.

---- “El final de la Ominosa Década y la lucha por los teatros madrileños”, *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, 15 (2009), pp. 103-121.

MARTÍN FERRERO, María Paz, *Antonio García Gutiérrez: el poeta romántico del Iro*, Chiclana de la Frontera (Cádiz), Ayuntamiento de Chiclana, 2005.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio, “Las ediciones de Delgado en el siglo XIX. Actividad editorial e inventario de obras”, *Pliegos de Bibliofilia*, 8 (1999), pp. 27-41.

---- “La edición artesanal y la construcción del mercado”, en *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 29-71.

---- “El mercado editorial y los autores. El editor Delgado y los contratos de edición”, en ORTEGA, Marie-Linda (ed.), *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Madrid, Visor Libros, 2002, pp. 13-33.

---- “Editores y empresas editoriales”, en INFANTES, Víctor; LÓPEZ, François; BOTREL, Jean-François, *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.

---- *Vivir de la pluma: la profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2009.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, *Los teatros de Madrid. Anecdotario de la farándula madrileña*, Madrid, José Ruiz Alonso, 1947.

MENARINI, Piero, “El problema de la autoría en la prensa romántica: apuntes sobre desatinos, erratas e imposturas”, *Anales de literatura española*, 18 (2005), pp. 259-272.

---- *Al correrse el telón... Catálogo del teatro romántico español: autores y obras (1830-1850)*, Rimini, Panozzo Editore, 2010.

MONTERO REGUERA, José, “Calderón de la Barca sale a la escena romántica”, en TORRES, José Carlos de; GARCÍA ANTÓN, Cecilia (coords.), *Estudios de literatura*

española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada, Madrid, CSIC, 1998, pp. 324-329.

MONTESINOS, José F., *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1983.

MUÑOZ, Matilde, *Historia del teatro dramático en España*, Madrid, Tesoro, 1948.

MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín, “Reseña de los teatros que han existido y existen actualmente en Madrid”, en *Escenografía Española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923, pp. 195-204.

OBTULOWICZ, Barbara, “Luis José Sartorius, conde de San Luis: Leyenda y realidad”, *Itinerarios*, vol. 15 (2012), pp. 279-303.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903.

---- *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Giner, 1975.

PARDO CANALÍS, Enrique, *El Marqués de Valmar*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1996.

PAREDES ALONSO, Francisco Javier et al., *Historia contemporánea de España: siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 2008.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 2002.

PEERS, E. Allison, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973.

PELÁEZ MARTÍN, Andrés; DELGADO CEBRIÁN, Fernando, *El teatro en Madrid (1583-1925): del corral del Príncipe al teatro de arte: Museo Municipal, febrero-marzo 1983*, Madrid, Ayuntamiento-Delegación de Cultura, 1983.

PERDICES BLAS, Luis; MARTÍN MARTÍN, Victoriano, “Nota sobre Luis María Pastor”, en FUENTES QUINTANA, Enrique (coord.), *Economía y economistas españoles*, vol. 4: “La economía clásica”, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 499-505.

PÉREZ SÁNCHEZ, Aránzazu, *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005. Tesis doctoral dirigida por Pilar de Miguel Egea. Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

PERUARENA ARREGUI, Juan, *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2009.

PICOCHÉ, Jean-Louis, *Un romantique espagnol: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de París-Sorbonne el 11 de marzo de 1972. Lille, Servicio de Reproducción de Tesis de la Universidad de Lille III, 1972.

RIBAO PEREIRA, Montserrat, “Vicisitudes empresariales de los teatros de la Cruz y el Príncipe en el Madrid de la Regencia (1834-1840)”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año LXXIV (1998), pp. 155-178.

---- *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Barañáin (Navarra), EUNSA, 1999.

---- ““Sainetillo para un entreacto” o el teatro desde dentro en las primeras décadas del siglo XIX”, en DÍAZ LARIOS, Luis F. et al., *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Barcelona, PPU, 2002, pp. 345-354.

--- “La teorización política en el drama romántico: *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores”, en Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico; Centro Interdisciplinare di Studi Romantici, *Romanticismo 8: Los románticos teorizan sobre sí mismos: Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002)*, Bologna, Il Capitello del Sole, 2002, pp. 179-192.

---- “Antonio García Gutiérrez y el teatro francés en la temporada madrileña 1837-1838”, en FERRI COLL, José María; RUBIO CREMADES, Enrique (eds.), *La Península romántica: el Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX*, Palma de Mallorca, Genuve Ediciones, 2014, pp. 95-116.

---- “*Don Juan de Austria o La vocación* de Casimir Delavigne, en la traducción de Mariano José de Larra (1837)”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Biblioteca de Traducciones Españolas), 2014.

RODRÍGUEZ ARANGO, Ángeles, “María de Molina, reina y personaje dramático”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 36 (1975), pp. 59-87.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994.

ROGERS, Paul Patrick, “Dramatic Copyright in Spain before 1850”, *Romanic Review*, 25 (1934), pp. 35-39.

ROMERA CASTILLO, José, “Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX”, *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9 (2000), pp. 259-421.

ROMERO MENDOZA, Pedro, *Siete ensayos sobre el romanticismo español*, Cáceres, Servicios Culturales de la Excma. Diputación Provincial, 1960.

ROMERO PEÑA, María Mercedes, *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*. Tesis doctoral dirigida por Emilio Palacios Fernández. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II, 2006 [Disponible en <http://eprints.ucm.es/7421/>].

---- “Empresarios teatrales de los coliseos de la Cruz y el Príncipe a comienzos del siglo

XIX”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 34 (2009), pp. 231-242.

ROMERO TOBAR, Leonardo, “Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX”, *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 8.15-16 (1972), pp. 235-281.

---- *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.

RUBIO CREMADES, Enrique, “‘La Periodicomanía’ y la prensa madrileña en el trienio liberal (II)”, *Anales de literatura española*, 4 (1985), pp. 383-414.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “El arte escénico en el siglo XIX”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.); DOMÉNECH RICO, Fernando; PERAL VEGA, Emilio (coords.), *Historia del Teatro Español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1803-1852.

RUIZ CORTÉS, Francisco; SÁNCHEZ COBOS, Francisco, *Diccionario biográfico de personajes históricos del siglo XIX español*, Madrid, Rubiños-1860, 1998.

RUÍZ SALVADOR, Antonio, *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835-1885)*, Londres, Támesis Book, 1971.

RUÍZ SILVA, Carlos, “El teatro de Antonio García Gutiérrez”, *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 21.41-42 (1985), pp. 151-216.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Itinerarios de Madrid III. Los antiguos teatros de Madrid*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1952.

SALAZAR LÓPEZ, José María, *Diccionario legislativo de cinematografía y teatro*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

SAN ROMÁN MANZANERA, Pilar, “Documentación relativa al teatro en el Archivo General de Palacio”, en ANDURA VALERA, Fernanda (coord.), *Cuatro siglos de teatro en Madrid. Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero. Mayo-junio 1992*, Rivas-Vaciamadrid, APSEL, D.L. 1992.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel, *Alcalá Galiano y la construcción del liberalismo en España*. Tesis doctoral dirigida por Jesús A. Martínez Martín. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Contemporánea, 2003 [Disponible en <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/0/H0051601.pdf>].

---- “El periódico *El Piloto* y la ideología política del partido moderado”, en CANTOS CASENAVE, Marieta (ed.), *Redes y espacios de opinión pública: de la Ilustración al Romanticismo: Cádiz, América y Europa ante la Modernidad: 1750-1850: XII Encuentro, Cádiz, 3, 4 y 5 de noviembre de 2004*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, pp. 495-504.

SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, “Documentos sobre actores y teatros en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional”, en RUANO DE LA HAZA, José María (coord.), *El mundo del teatro español en su siglo de oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Devehouse Editions Canada, 1989, pp. 409-432.

---- “Documentos sobre la historia del teatro español en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional”, en ESCOLAR SOBRINO, Hipólito (ed.), *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 123-135.

SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, “Representando a Bretón”, en MURO MUNILLA, Miguel Ángel (coord.), *Actas del Congreso Internacional “Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios”*: Logroño, 14, 15 y 16 de octubre de 1996, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 145-162.

SCHINASI, Michael, “Poder estatal en España y política teatral a mediados del siglo pasado”, en VILLEGAS, Juan (coord.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Actas Irvine-92: Irvine, California, 24-29 de agosto de 1992*, vol. 4: “Encuentros y desencuentros de culturas: siglos XIX y XX”, California, University of California, 1994, pp. 36-44.

SEOANE, María Cruz; SAIZ, María Dolores, *Cuatro siglos de periodismo en España: de los “avisos” a los periódicos digitales*, Madrid, Alianza, 2007.

SIMÓN DÍAZ, José, *El Artista (Madrid, 1835-1836)*, Madrid, Instituto Nicolás Antonio del CSIC, 1946a.

---- *Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857)*, Madrid, Instituto Nicolás Antonio del CSIC, 1946b.

SIMÓN PALMER, María del Carmen, *Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975.

SORIA TOMÁS, Guadalupe, “Carlos Latorre: el actor que estrenó *Don Juan Tenorio*”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 25 (2008), pp. 227-266.

---- “La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804)”, *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 23 (2009), pp. 9-32.

---- *La formación actoral en España: la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos, 2010.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Constantino, *Escritores y artistas asturianos. Índice bibliográfico*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1955.

SUÁREZ VERDEGUER, Federico, *Introducción a Juan Donoso Cortés*, Madrid, Rialp, 1964.

---- *Donoso Cortés y la fundación de El Heraldo y El Sol: con una correspondencia inédita entre Donoso Cortés, Ríos Rosas y Sartorius*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1986.

---- (ed.) *Artículos políticos en El Porvenir*, Pamplona, EUNSA, 1992a.

---- (ed.) *Artículos políticos en El Piloto*, Pamplona, EUNSA, 1992b.

---- *Vida y obra de Juan Donoso Cortés*, Pamplona, Ediciones Eunate, 1997.

SUBIRÁ, José, *El gremio de representantes españoles y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1960.

SURWILLO, Lisa, *The Stages of Property: Copyrighting Theatre in Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

THOMASON, Phillip Brian, *El Coliseo de la Cruz: 1736-1860: estudio y documentos*, Woodbridge, Támesis, 2005.

TORRE PINTUELES, Elías, *La vida y obra de José García de Villalta*, Madrid, Ediciones Acies, 1959.

VAREY, J. E., *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650*, Londres, Támesis, 1971.

---- *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840: Estudio y documentos*, Londres, Támesis, 1972.

---- *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840: Estudio y documentos*, Woodbridge, Támesis, 1995.

VAREY, J. E.; DAVIS, Charles, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615: Estudio y documentos*, Madrid, Támesis, 1997a.

---- *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849: Estudio y documentos*, Madrid, Támesis, 1997b.

VAREY, J. E.; SHERGOLD, N. D., *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid: 1587-1719: Estudio y documentos*, Londres, Támesis, 1987.

VEDOVATO CIACCIA, Susana, “Los artistas en las tablas. Trayectoria de un tema en la época romántica”, en MENARINI, Piero et al., *El teatro romántico español (1830-1850): autores, obras, bibliografía*, Bologna, Atesa, 1982, pp. 163-178.

VELASCO ZAZO, Antonio, *Panorama de Madrid. Los Teatros*, Madrid, ed. Victoriano Suárez, 1948.

ZARAGOZA, Georges, “A propósito de *Marie Tudor* de Víctor Hugo: los problemas de traducción del texto teatral”, en PALACIOS BERNAL, Concepción; LAFARGA MADUELL, Francisco; SAURA SÁNCHEZ, Alfonso (coords.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 375-390.

---- *El espacio en el teatro romántico europeo: ensayo de dramaturgia comparada*, Lleida, Pagès y Universitat de Lleida, 2003.





# EL PORVENIR.

PERIÓDICO DE LA TARDE.

## Prospecto.

Nuestro ánimo, al anunciar este periódico, es manifestar los principios generales que han de desenvolverse en sus columnas. Y para que no se dude de los que propagará como beneficiosos, porque los adopta como ciertos, se exponerán aquí, aunque brevemente, los que le han de dirigir en sus relaciones con los poderes del Estado; es decir, con el Gobierno, con las Cortes y con la prensa periódica.

### EL GOBIERNO.

La revolución de S. Ildefonso, obedeciendo á la ley de todas las revoluciones, asentó su estandarte en un suelo volcánizado y movelido, porque estaba sembrado de escombros y cubierto de ruinas. Todos los poderes que rodeaban el Trono sucumbieron: sucumbió la ley política del Estado: sucumbió el poder central que la lebia su existencia, y quedó solitaria y silenciosa la Tribuna. El mismo estrechamiento que dió muerte al Estatuto, dió vida á la Constitución de 1812: el mismo estrechamiento que precipitó de la cima del poder al ministerio de la ley antigua, dió un ministerio á la nueva ley para que la sirviese de escudo, y para que llamando hacia sí las fuerzas vitales de la sociedad, ordenase con mano fuerte su movimiento febril librándola del naufragio. Ocho meses ha que el ministerio de agotado al destino de este pueblo sin ventura: tiempo es a de que la prensa le juegue por sus actos, y de que sus actos alcancen al ministerio ha comprendido su misión, y si esa misión está cumplida.

Hubo un tiempo en que los filósofos de Europa escribieron en su bandera como la fórmula monumental de su filosofía: «El Gobierno es una úlcera». Esta no fue la fórmula de una doctrina social, fue un grito de combate en que el siglo de los filósofos respondió al siglo de Luis XIV, que en la arrogancia y en el desvanecimiento e su poder se atrevió á proclamar esta blasfemia: «Yo solo soy el Estado». Esta máxima absurda es el antecedente lógico de aquella fórmula anárquica, que produjo la anarquía de la sociedad, después de haber producido la anarquía de las ideas.

Pero las reacciones pasan entre torrentes de sangre: la atmósfera entonces se purifica y se serena, y las verdades aparecen para la humanidad que las recibe en su seno. El siglo XIX no cree en el dogma de Luis XIV, ni el dogma de la filosofía; cree en la conciencia del género humano y en las lecciones de la historia. La razón os dicta y la historia nos enseña que nunca se debilita el poder legítimo del Trono en beneficio de la libertad del pueblo: las facciones le combaten, y los facciosos le crean.

«El Porvenir», órgano de estos principios tutelares, estará dispuesto á defender y á vigorizar á todo ministerio en cuya bandera las escritas estas palabras: «La libertad no vive á costa del poder legítimo, sino á costa de los poderes bastardos: no vive á costa del Trono, sino á costa de todas las facciones.» El Porvenir apoyará todo ministerio que, consecuente con estos principios, crea que su misión es resistir á las ideas anárquicas con ideas conservadoras, y con la fuerza á la anarquía.

### CORTES CONSTITUYENTES.

La ley de los gobiernos representativos que la responsabilidad siga de cerca al poder: y las actuales circunstancias, como la ley del Estado, confieren á las Cortes constituyentes una poderosa dictadura. Su misión es acabar con esa guerra civil que es el escándalo del mundo, y la única de la nación española: su misión es levantar una Constitución digna del siglo en que nace y del pueblo que la recibe, sobre los sepulcros de todos los partidos: su misión, en fin, es serena todas las tempestades, y dotar al poder fuerte á una sociedad emancipada. El Trono la nación piden una bandera resplandeciente y pura, cuyo derredor puedan darse agrupados un óculo de los dos hijos. Las Cortes deben levantar esa bandera y asentarla sobre cimientos eternos. Las Cortes deben

decretar la salvación de la patria: la patria en cambio las decretará la gloria.

### Prensa Periódica.

La prensa periódica que cuando es libre es siempre un poder, aun en medio de una sociedad tranquila, es un poder que regula todos los demás poderes cuando ejerce su acción en un pueblo que se agita en convulsiones: su carácter en esos períodos solemnes y terribles, es solemne y terrible también, porque ella debe encontrar la idea fecunda que ha de subyugar á los partidos que combaten, y ha de calmar la fiebre que esteriliza los debates. Felices los que combatiendo en esta noble arena pueden salvar con mano fuerte al Trono que sucumbe, y á la libertad que naufraga! Por fortuna El Porvenir no se encontrará solo en este bello combate, en esta noble pelea. Algunos periódicos de esta capital redactados con una cabal inteligencia de su misión conservadora, han sabido emanciparse de la ignorancia común, de la común humillación, y del común envilecimiento. El Porvenir que adoptará un camino diferente hasta cierto punto al seguido por ellos hasta aquí, en todas las grandes cuestiones combatirá sin embargo entre esas filas.

En cuanto á la prensa periódica que es órgano de los principios disolventes, y de todos los dogmas absurdos y reaccionarios, ¿qué vemos en sus columnas? ¿Se discuten en ellas las nuevas bases en que ha de sostenerse el edificio social, ó las grandes cuestiones que se agitan en el tormento de la Europa? No, los periódicos mas exaltados solo se ocupan en decir al Gobierno: «¡vamos!» ¿Hacia dónde? No lo saben, pero un secreto furor los agita, y les es forzoso marchar aunque sea hacia el sepulcro, y al través de amontonados escombros. Alguna vez suelen entonar los de la mañana algun cántico en elogio de la libertad: cántico que repiten los de la tarde, cántico que la libertad no acepta, porque no se paga de estériles incensos. Solo llegan hasta su Trono los himnos de las naciones, cuando rompiendo sus cadenas lanzan al cielo un grito de victoria desde el campo de batalla.

Embragada con los himnos robustos de los pueblos, la libertad no tiene oídos para escuchar los himnos pálidos y débiles de oscuros escritores. Otro es el objeto de la prensa en nuestros días: este misticismo político que la condena á permanecer inmóvil y estasiada cuando pronuncia un nombre mágico y bello, la hace infecunda y estéril. La prensa periódica debe servir á la libertad explicándola; debe servirla siendo el reverbero ardiente en que se mire reflejada la inteligencia de un pueblo. La prensa periódica que no enseña, embrutece: la prensa periódica que no avanza al frente de los pueblos en el camino de la civilización, avanza al frente de los pueblos en el camino de la barbarie: y la barbarie mata á la libertad, no la sirve.

La prensa periódica ha usado muy raras veces hasta aquí del derecho de iniciativa que la pertenece, y que no puede abandonar sin cometer un suicidio. La prensa periódica hasta ahora no se ha trazado un terreno que la sea propio para combatir, y carece de aquella fuerza magnética que obliga á los demás poderes públicos á que adopten por campo de batalla el terreno que ella propia haya elegido. De aquí ha resultado que la prensa periódica se fatiga estérilmente en la resolución de las cuestiones ociosas que promueve el ministerio, y abandona la resolución de las grandes cuestiones sociales y políticas, que ella debía proponer, y que por desgracia no propone. Este periódico sin dejar de seguir á las Cortes y al ministerio en su esfera de acción, y sin dejar de resolver las cuestiones que los diputados ó los ministros promuevan, tendrá una esfera de acción que le sea propia, y examinará cuestiones que ni los diputados ni los ministros examinan.

Solo así la prensa periódica llenará sus altos destinos: porque ningún poder social puede contribuir eficazmente á la reorganización del estado, si no reúne el derecho de iniciativa al derecho de protesta.

### Redacción de este Periódico.

### ARTICULOS DE FONDO.

En cuanto á las materias que se han de comprender en este periódico, procuraremos que sean de suyo interesantes, y que interesen también por su variedad y por su acertada distribución. La política ocupará el primer lugar en sus columnas, porque ocupa el primer lugar en todas las imaginaciones. Y como esta vastísima ciencia puede ser considerada bajo dos aspectos diferentes, porque puede ser considerada en los principios filosóficos que la constituyen, ó en las cuestiones prácticas que provocan las Cortes por medio de sus debates, los ministros por medio de sus actos, los periodistas por medio de sus controversias, y con su aparición los acontecimientos, nosotros también la consideraremos bajo estos dos aspectos diferentes en nuestros artículos de fondo, procurando que se oiga de vez en ellos la lógica en las aplicaciones, unidad y fecundidad en la doctrina.

Como la nación Española no está aislada, sino antes bien se halla en relación y en contacto con las demás naciones, levantaremos alguna vez el pensamiento á la contemplación de la política europea, ciertos como estamos de que lanzados hoy los pueblos en unos mismos rumbos, ligados por una lanza común, gravitando hacia un mismo porvenir, y cumpliendo un solo destino, mal puede conocerse el movimiento político y social que un pueblo dado ha menester, si no se conoce también el movimiento político y social á que los demás pueblos obedecen. No hay nación ninguna á quien para el conocimiento del rumbo que ha de seguir, y para el conocimiento del rumbo que ha seguido, hasta el estudio de sus propios anales: todas para comprenderse y dirigirse, necesitan fijar sus ojos en los anales de tierras extrañas, como en un preciso e imprescindible comentario.

### POLEMICA DE LA PRENSA.

Como nuestro periódico habrá de ponerse forzosamente en contacto con los demás, y como sucederá con frecuencia que nos veamos obligados á combatir doctrinas, en nuestra opinión absurdas, disolventes y peligrosas, y como por otra parte no es posible que dejemos de ser impugnados alguna vez los principios que nos proponemos sustentar como los únicos ciertos en su esencia, tutelares en su acción, y beneficios en su desarrollo, destinaremos una sección en nuestro periódico con el epígrafe que antecede, y en ella atacaremos las doctrinas de nuestros adversarios, y defenderemos nuestras propias doctrinas contra nuestros enemigos. Ya vez en cuando consignaremos en esta sección las opiniones de los periódicos franceses sobre nuestros asuntos, y sobre política general, con el objeto de que el público pueda juzgar del modo con que los acontecimientos de nuestro país se colocan á los ojos de los que las siguen atentos fuera de la península, y pueda formarse también una idea exacta del movimiento político de Europa.

### VARIEDADES.

Consagraremos alguna vez una sección especial que llevará este epígrafe al examen detenido de algunas cuestiones interesantes de Jurisprudencia, de Economía pública, de Administración, y de crítica literaria; porque convenimos como estamos de que la prensa periódica debe ser el revelero en donde se reduce para difundirse después las verdades mas altas y provechosas de las ciencias, y de que su conocimiento no es indiferente para los que aspiran á adquirir en el orden moral y político ideas precisas, luminosas y justas, no podemos dejar de difundir, de la manera que es posible en un periódico, esas verdades, y de encausar su conocimiento; puesto que en nuestro opinión la prensa periódica es á un mismo tiempo para el mundo civilizado un palanque en donde se combate, una tribuna en donde se discute, y una cátedra en donde se explica.

### CORTES.

Según los intereses de sus lectores, y las disposiciones de las veces sus debates, no solo comparecerán en nuestras páginas la discusión del día anterior al de su fecha, sino que también insertaremos fragmentos de discusiones mas antiguas de las sesiones, en aquellos discusiones interesantes que sean capaces de ser

que por su naturaleza la atención de los lectores, y de cultivar la de los grandes. Con este motivo saldrá este periódico por las tardes para de este modo á la venta de llevar á las provincias las noticias del día mismo que vé la luz, reuniendo también la de insertar entre los discursos notables de la sesión de Cortes del anterior, y un análisis razonado de la del día en que salga.

## NOTICIAS NACIONALES Y EXTRANJERAS.

Habiendo buscado corresponsales dignos de crédito, y que por su posición deben estar bien enterados de todos los acontecimientos que ocurran en los respectivos puntos en donde residen, podemos asegurar á nuestros lectores que no carecerán de ninguna noticia digna de memoria, así de dentro como de fuera de España.

## FOLLETIN.

Estamos tan persuadidos de que la variedad es la principal dote de un periódico, que nos proponemos publicar un folletín los mas de los dias. En él podrá reposarse el ánimo blandamente del fatigoso afán con que en las demás secciones haya seguido los debates de los señores diputados, la obstinada lucha

de las opiniones, el grave desarrollo de los principios políticos y sociales, y el rápido movimiento de las ideas.

Y sin embargo, los asuntos que han de ocupar las columnas de nuestro folletín, no desearán de procurar la instrucción, porque procuran el agrado. Una vez rompáremos la gravedad del periódico con artículos satíricos, pero decorosos y veraces: otras con composiciones políticas que ofrezca á nuestra disposición uno de los mas raros ingenios de nuestro país y nuestra época. Otras con noticias biográficas de los personajes mas célebres de Europa; otras con novelas de poca extensión, ya originales, ya traducidas de los mejores novelistas de la Francia; y otras en fin con los cuentos fantásticos de Hoffmann, en España desconocido, pero que habiendo tenido en Alemania su cuna, conserva un nombre claro y glorioso en la Europa, por la originalidad de su invención, por la magia de sus tintas, por la ligereza de su estilo, por el interés de sus fábulas, por la fantástica vaguedad de sus cuadros, y por su suave toque en los detalles.

Redactor principal.  
JUAN DONOSO CORTES.

Redactor, editor responsable.  
RAPAEL GONZALEZ LLANOS.

Este periódico saldrá todos los dias por la tarde desde 1.º de mayo próximo, en un pliego de papel del tamaño y clase de este Prospecto.

## Precio de suscripción.

	Medio año.	Tres meses.	En mes.
Para Madrid llevado á casa de los suscritores. rs. vn. 100.	54.	20.	
Para las provincias franco de porte. . . . . 120.	66.	24.	
Para América rs. plata. . . . . 12.			

Comunicados y anuncios á razon de un real por línea.

## Puntos de suscripción.

Madrid, Riberas de D. Tomás Jordan, puerta del Sol, núm 7, y de la vinda de Cruz, frente á las gradas de S. Felipe el Real.—Alfonso, Corrales.—Bodegas, Vinda de Carrilla.—Burgos, Arnau.—Cádiz, Peres y Administración de Correos.—Lugo, Pujol y Masia.—Méjico, Quincoces.—Pamplona, Longie.—Toledo, Administración de Loterías.—Y en los demás puntos del reino en las Administraciones de Correos.

MADRID:  
IMPRENTA DE EL PORVENIR.

Ilustración 2.- Prospecto del diario *El Porvenir* (página 2)

ESTE PERIÓDICO SALE TODOS los días por la mañana. Se admiten suscripciones desde el 1.º y 16 de cada mes.

#### PRECIO DE SUSCRICIÓN.

Para Madrid llevado a casa de los suscritores. 100 54 20  
Para las provincias fran- no de porte. 120 68 24  
Para América de pta. 12  
Comentarios y anuncios á razón de un real por línea.

# El Porvenir.

#### PUNTOS DE SUSCRICIÓN.

Madrid, librerías de D. Tomas Jover, puerta del Sol, núm. 7, y de la Unión de Cruz, frente á las gradas de S. Felipe el Real.—diferente, Corral.—Burgos, de de Carrillo.—Burgos, Arriaga.—Cádiz, Perez y administración de Correo.—Lepo y Rajol y Madrid.—Málaga, Quiroga.—Pamplona, Longhi.—Tolosa, Administración de Loterías.—Y en los demás puntos del reino en las Administraciones de Correo.

La Redacción está situada en la calle del Fraile núm. 31, cuarto bajo.

NÚMERO 117.

MADRID, MIÉRCOLES 6 DE SETIEMBRE DE 1837.

10 CUARTOS.

#### AVISO A LOS Sres. SUSCRITORES.

*El Porvenir cesa desde este día y se refunde en la España, la cual se remitirá á los Sres. suscritores del Porvenir por el tiempo de sus abonos, y á los que lo fueren de ambos periódicos se les cumplirá del mismo modo el de uno y otro.*

#### MADRID 5 DE SETIEMBRE.

##### ARREGLO DEL CLERO.

Hay hombres para quienes la experiencia es inútil y estériles las lecciones de la historia. La historia de la revolución francesa es el libro en que diamante leen, el libro que estudian nuestros reformadores: estudio que debiera serles provechoso, pero que por una fatalidad inconcebible solo les sirve para obstinarse mas cada día en promover peligrosas y funestas innovaciones. Advertidos del resultado que en aquel país produjeron, pudieran conocer el que necesariamente deben de producir en otro nuevo preparado para recibirlos. Viendo que muchos no pudieran allí realizarse, fácil era de prever que, teniendo aquí menos medios, no podían efectuarse tampoco. Pero ciegos con el dase de plantear su sistema de trastorno universal, no aleman á ver los inconvenientes; y presumiendo demasiado de sí mismos, emplean sus fuerzas de pugno para sujetar al monstruo que realizó á los esfuerzos del gigante.

Como todas las reformas que entre nosotros se han emprendido, el proyecto de arreglo del clero es una imitación, mas bien una copia, aunque no completa, de la constitución civil del clero decretada por la asamblea nacional de Francia. Los principios, las bases de uno y otro sistema son los mismos, idéntico el espíritu que ha precedido á su formación, y con muy cortas diferencias, iguales las disposiciones principales. Por la constitución civil del clero francés se hizo una nueva distribución de diócesis, suprimiendo unas y creando otras, y designando el lugar de la residencia de los obispos; se suprimieron y crearon metrópolis y obispos; se designaron los títulos de ordenación únicamente reconocidos y admitidos; se acordó que los obispos fuesen consagrados sin obtener la confirmación del Papa, debiendo recibirla de su metropolitano, ó del mas antiguo del distrito; se

determinó sobre la forma en que los obispos habían de ejercer su jurisdicción, y se deliberó sobre otros muchos puntos tocantes á la potestad, á la organización y régimen de la iglesia. Igualmente determinaciones á las que se han referido, contiene el proyecto del arreglo del clero español, de que en la actualidad se ocupan las Cortes, como se advierte por la simple lectura de dicho proyecto, aunque en algunos otros puntos, como en la abolición de los cabildos eclesiásticos, en la elección de los obispos y de los curas y otros no le han copiado nuestros reformadores.

Cuanto se cumplió la situación de la Francia por haber decretado la Constitución civil del clero; qué consecuencias tan fatales produjo; con qué género de obstáculos hubo que luchar, y cómo fue necesario al fin retroceder y reconocer y valerse de la autoridad de la silla apostólica para restablecer la paz y la unidad de la iglesia, lo sabemos todos, y lo saben, aunque no aprovechan este saludable ejemplo, nuestros obstinados innovadores.

La constitución civil del clero francés fue desde luego resistida casi universalmente por los obispos y el clero de Francia. Cien to diez y nueve obispos y noventa y ocho eclesiásticos, diputados de la asamblea nacional, se declararon muy luego contra ella suscribiendo unos y prestando solemnemente otros su adhesión á la célebre exposición de principios sobre la Constitución civil, publicada en 30 de octubre de 1790, en la cual rebatiendo sólidamente las doctrinas en que estaba fundada aquella Constitución, y sosteniendo la autoridad privativa de la iglesia y la incompetencia de la potestad temporal para decretar sobre las materias y adoptar las disposiciones contenidas en ella, con especialidad las tocantes á la jurisdicción y serarquía eclesiástica; se negaron á ponerlas en ejecución mientras no lo determinase la silla apostólica cuya resolución esperaban, concluyendo la exposición con estas notables palabras: "Nuestros creemos que nuestro primer deber es el de esperar, con confianza, la respuesta del sucesor de San Pedro, el cual colocado en el centro de la unidad y comunión católica, debe ser el intérprete y el órgano del voto de la Iglesia universal."

Los prelados franceses, además, se apresuraron á dirigir pastorales al clero y á los fieles de sus respectivas diócesis, contestando en el mismo sentido y bajo los mismos principios que se consignaron en la exposición, siendo notable entre ellas la del obispo de Amiens, de 25 de agosto de 1790, de la cual recordaremos alguna otra frase. "Es de fe (decía recapitulando las doctrinas) que largamente espuso) que todo lo que concierne al gobierno de la iglesia, en el orden de la religión, pertenece exclusivamente á los sucesores de los apóstoles, á los cuales solo dió Jesucristo el poder de las llaves, y que la potestad civil solo puede intervenir para sostener á la iglesia, no para gobernarla. Que en el orden gerárquico de este gobierno instituido por Jesucristo, el soberano pontífice, como sucesor de San Pedro, tiene una primacía de ju-

risdicción sobre todos los obispos, sobre todas las iglesias particulares, sobre todos los ministros inferiores y sobre todos los fieles, y que no hay poder en la tierra para impedir el ejercicio de aquella jurisdicción, ni la relación necesaria que separa entre la sede y los miembros de la iglesia. Que los sacerdotes están obligados por derecho divino á los obispos á quienes debían obedecer, así como estos la deben al sumo pontífice. Que la disciplina eclesiástica, siendo una parte esencial del gobierno espiritual, no puede recibir su sanción, en lo que mira á la religión, sino de la potestad de la iglesia, y que por consiguiente la disciplina actual adoptada por ella y confirmada por la práctica, debe ser hasta que se cambie la misma potestad, la regla de su gobierno actual. En su consecuencia declaramos que los derechos reservados al sumo pontífice, por la disciplina actual de la iglesia, no pueden ser ejercidos válidamente, sino por el ó de su consentimiento; que no pueden exigirse, ni suprimirse, ni dividirse ni circunscribirse, se los obispos, sino por su autoridad ó la de los concilios ecuménicos. Y por mas dispuestos que nos hallamos, no solamente á consentir en la desmembración de nuestra diócesis, sino á ceder nuestra misma silla; y á renunciar hasta el consueño de estar, en medio de vosotros, si fuese necesario para el bien de la paz, siempre que inter venga la autoridad legítima; declaramos intrínseco y climático á cualquiera que, sin esta condición, se entropese á ejercer la autoridad episcopal en alguna parte de nuestra diócesis, así como á los eclesiásticos que ejercieren en ella su ministerio, sin haber recibido mision de nos ó de nuestros superiores en causa de apelación, y declaramos igualmente climático á cualquiera que interceptare, en materia de religión, la correspondencia de jurisdicción que debe necesariamente existir entre la cabeza y los miembros de la iglesia, entre los ministros inferiores y los obispos."

El papa entre tanto, á quien los obispos y el Rey de Francia recurrieron, los unos para encargarle la voz del supremo pastar de la iglesia, y el otro para que concurre con su autoridad á la ejecución de los decretos de la asamblea, que él había sancionado, mostró su adhesión á las doctrinas consignadas por los obispos. En la exposición de principios, lanzó terribles maldiciones contra los obispos, bien que pocos en número, que habían aceptado la Constitución civil, y reprochó la conducta del monarca. "Mientras nos halláramos entregados á estos cuidados (dice en el vireo dirigido á varios obispos de Francia, en 10 de marzo de 1791) se nos anunció que la asamblea nacional había publicado en el mes de julio un decreto, que con el espeluzno título de constitución civil del clero, se dirigía en el hecho á invalidar los dogmas mas sagrados, á convertir la disciplina mas solemne de la iglesia, á despojar los derechos de esta silla apostólica, los de los obispos, los de los presbíteros, y de toda la comunión católica; y á producir tales calamidades que difícil fuera decirlo sin de expre-

terro (de Veragua). Tomó diez varas, mató dos caballos, pusieron cuatro pares de banderillas y le mató Guzmán de los pinchazos, una baya y un buen volapie, así le mató el caballo."

Cuarto (de Colmenar). Cobarte, tomó cuatro varas de mala gana, le pusieron cuatro pares de banderillas y le mató Lucas de los pinchazos, una traviesa y otra regular. Retó toro, se agitando por Montes, haciéndole varias sortes de frentes, por bajo y al alanceo, y aquí debieron advertir que esta suerte del abuelo la mas graciosa de todas las de capa y conocida antes con el nombre de á la chaire, tal como Montes la ejecuta, pertenece exclusivamente á él, que inventó de alguna, ha sabido mejorar todas las que le precedieron. En las suertes de capa, Montes no conoce rival, ni en los requeridos de lo pasado, ni en la realidad de lo presente."

Quinto (de Veragua). Este fue el toro de la corrida. Torale cabeza y de muchas pieras, talis siempre de estorpejo. Tomó trece varas, mató dos caballos, le pusieron seis pares de banderillas, y Montes que le salió al travesaño con su destera, y su tura acostumbrada, le mató de una en mano, otra buena recepción, dolo y un buen volapie."

El sexto. Terza muchísimo miedo, y hacia bien. Se levantaba y principalmente de la capa de Montes, quien sin embargo, le mató con ella algunas suertes, á las que el espectador correspondió, como por servicio. Le echaron perras y murió á la moda, sacado por el cachetero."

Los toros en general fueron flojos, pero la gran concurrencia de espectadores, y la animación y callanla con que los lidiadores de á pie y de á caballo trabajan siempre al lado de Montes, hicieron agradable una corrida que sin él, hubiera sido como el programa de setiembre con sus consecuencias."

#### ARREGLADO.

##### LA ISLA DE SANTA ELENA.

En medio del Océano Atlántico y á quinientas leguas de Europa, una peregrina y salvaje isleta, rodeada en todas partes por las olas del mar, descubierta en la primavera del primer año del siglo XVI una roca estéril en la que nunca se habia habido hasta entonces habitado, y así parecia que jamás criatura viviente habia hecho mansion en ella: tan completa era la soledad de aquel lugar, desde que saliera del abismo de los mares, ó tal vez desde el principio del mundo. Aquellos interminables páramos, los primeros que pisaron aquellas rocas, no hallaron ni vegetación, ni animales."

#### TOROS.

La naturaleza es siempre lógica, siempre una á los ojos del observador. En la historia de un insecto se refleja la historia del mundo, la del género humano. La filosofía comparacion de solos dos días, puede ofrecer al hombre pensador el inmenso cuadro de la vida de las naciones, la noche de lo pasado, la tarde de lo presente y la aurora del porvenir. El domingo 3 y el lunes 4 de este mes, tales como fueron estos días en la vida pública de Madrid, comparados entre sí, son una prueba incoarta de la verdad de nuestra opinión. La vida humana es un interminable viaje en el que unos hacen el oficio de viajeros, otros el de cartereros, otros el de carga, otros el de mayordomos, y otros el de caballerías, que jenen ven otra cosa que la cuadra y el camino. Para esta clase de gentes no escribimos nosotros; el diario de aviones es su periódico. Quien haya visto el paseo público de Madrid en los domingos de antaño y lo vea en los domingos de ogño, comprenderá de un solo golpe de vista que en España hay dos generaciones, una cada- vérica que todo lo infecta con su corrupción, y otra joven robusta que se agita convulsa y volando sin salir de un estrecho círculo porque no tiene quien la dirija, pero que anhela una guía y se precipita tras ella cuando cree hallarla."

En las distracciones públicas puede estudiarse la política del mismo modo que en la historia y los protocolos de la diplomacia. El Puño de Madrid en un domingo de abono es la historia viva y ambulante de una generación moribunda. Pasaron ya aquellos días en que el lujo, la hermosura, el orgullo, las pasiones y la animación de los rostros palaban en este estrecho recinto. Mostraba cavérricos, trages barbares, bellezas demoradas y notabilidades carcomidas velase moverse tristemente el último domingo sobre aquella arena comprida algun día por el peso de los terciopelos y los diamantes. Pero al día siguiente era lúmen, había toros, y había un hombre en la plaza; y la generación naciente buscó á este hombre y lo encontró en Montes. La plaza, casi desierta en las corridas anteriores, se llenó este día, y la animación y la vida reemplazaron al fastidio y á la languidez. Así que, decíamos nosotros entonces, hé aquí resuelto el problema de nuestra situación política. No ha habido un ministerio, un solo ministerio que supiera su oficio, y que pudiese servir de guía á la generación naciente, y el círculo político se halla lánguido, casi desierto y casi-

vérico. Cuando tengamos un Montes político tendremos vida, entusiasmo, confianza, fuerza; mas á que Montes político necesari- es que las busquemos en la generación presente: En la pa-

sada solo existe ya la fama de los Romero y Costillares; pero si los llamamos á la lucha solo encontraremos cadáveres, debilidad, ineptitud y miedo. He aquí la causa del mal estado de nuestras corridas políticas. A los antiguos espadas se les cas la muleta de las manos, y no tienen mas recurso que sufrir una cogida ó tomar trabajosamente el olivo. Un ministerio ha torale desde el tendido, otro desde la grada cubierta, y el de la Grampa desde el tejado, desde allí el hombre de sedimento lucia siempre el toro, con ruidos al portador. Una rectitud general lanzó del tejado á tales lidiadores; pero el toro ha quedado en la plaza y para rato tenemos dicho que nos divierte, mientras una cuadrilla nueva, enteramente nueva, llena de valor y de destreza no salga á la arena."

El público "carancoso", ansioso ver á Montes; salió este á la plaza en la tarde del lunes último y fue saludado con un aplauso universal. ¿A qué viene esta algaraza? preguntó un profano que á nuestro lado habia: esta algaraza viene, le contestamos nosotros, á que ese hombre que ve vé así; así se oficio, y como el público español está harto de zapateros por todos cuatro costados, tiene hambre de hombres de oficio, y como eso le tiene en lidiar toros, por eso le saluda con entusiasmo; y en eso está el buslio de los aplausos."

Primer toro (de Veragua). Buen mazo, pero cabalero; tenía mas juicio del necesario para dejarse matricular, y saltaba á las varas con su cuenta y razón en la tercera que tomó dió un porrazo á Trigo, que le retiró á la enfermería lastimado de un brazo. Le reemplazó Sevilla, y entonces se vieron frente á frente las dos notabilidades de toros largos que poseemos, Antonio Sánchez y Sevilla, que son ademas representantes á su vez de dos escuelas distintas. Sevilla pertenece á la escuela de Cristóbal Ortiz; Antonio Sánchez á la de Corchado, ó para que mejor nos entendamos nuestros lectores, Sevilla es de la escuela romántica, y Sánchez de la clásica. Ocho varas tomó el toro, entre clásica y romántica, le pusieron cinco pares de banderillas y le mató Lucas Blanco de un pinchazo y una baya."

Segundo (de Pinto Lopez, Colmenar). Recoleta, tomó nueve varas, mató un caballo, le pusieron cinco pares de banderillas, y le despachó Montes, después de tratarse con su acostumbrada maestría, de una corta y otra en bazo."

Ilustración 3.- Cese del diario El Porvenir

# PROSPECTO.









**ANEXO I. RELACIÓN DE ESTRENOS DE LA TEMPORADA 1837-1838  
(TEATROS DEL PRÍNCIPE Y DE LA CRUZ, DEL D 26-3-1837 AL D 8-4-1838)**

- X 19-4-1837.** *Napoleón lo manda*, Josep Andreu Fontcuberta (trad. de A. Bourgeois y P. Dumanoir).
- M 25-4-1837.** *El compositor y la extranjera*, Juan del Peral (trad. de los hermanos Cogniard).
- J 27-4-1837.** *Muérete y verás*, Manuel Bretón de los Herreros.
- M 9-5-1837.** *María Tudor*, José González de Velasco (trad. de Víctor Hugo).
- D 14-5-1837.** *Jacobo II*, Ventura de la Vega (trad. de Émile Vanderburch).
- L 22-5-1837.** *El paje*, Antonio García Gutiérrez.
- S 3-6-1837.** *La corte del Buen Retiro*, Patricio de la Escosura.
- S 17-6-1837.** *Valeria casada, ciega y celosa*, Gaspar Fernando Coll y Manuel Antonio Lasheras (trad. de J. Lafitte y C. Desnoyer).
- D 25-6-1837.** *Un sueño* (original).
- M 27-6-1837.** *El gondolero*, Gaspar Fernando Coll y Manuel Antonio Lasheras (trad. de Joseph Bouchardy).
- X 12-7-1837.** *La primera lección de amor*, Manuel Bretón de los Herreros (trad. de J. F. A. Bayard y E. Vanderburch).
- L 24-7-1837.** *Doña María de Molina*, Mariano Roca de Togores.
- M 15-8-1837.** *Fray Luis de León o El siglo y el claustro*, José de Castro y Orozco.
- X 23-8-1837.** *La cruz de oro*, Juan de la Cruz Tirado (trad. de C. Dupeuty y Rougemont).
- V 25-8-1837.** *Padre e hijo*, Isidoro Gil y Baus (trad. de P. Duport y Mélesville).
- M 5-9-1837.** *El casamiento nulo*, Gaspar Fernando Coll (trad. de Mélesville y P. Carmouche); *El marido y el amante*, Gaspar Fernando Coll (trad. de J. Vial).
- L 25-9-1837.** *Teodoro*, Gaspar Fernando Coll (trad. de J.F.A. Bayard y P. Deslandes).
- D 8-10-1837.** *El carnaval de Carlos IX* (trad.).
- M 10-10-1837.** *Pablo y Paulina o Los dos gemelos*, J. Goli y L. Jontecio (trad. de F. Duvert y A. Lauzanne).
- V 20-10-1837.** *Antonio Pérez y Felipe II*, José Muñoz Maldonado.
- X 25-10-1837.** *¡Sin nombre!*, J. Hurtado de Mendoza (trad.).
- J 2-11-1837.** *Carlos II el Hechizado*, Antonio Gil y Zárate.
- D 19-11-1837.** *Bárbara Blomberg*, Patricio de la Escosura.
- J 30-11-1837.** *Don Fernando el Emplazado*, Manuel Bretón de los Herreros.
- L 18-12-1837.** *El rey monje*, Antonio García Gutiérrez.
- D 24-12-1837.** *Medidas extraordinarias o Los parientes de mi mujer*, Manuel Bretón de los Herreros; *El desconfiado*, Pedro de Gorostiza y Cepeda.
- S 13-1-1838.** *Cromwell*, Isidoro Gil y Baus (trad. de E. Cordellier-Delanoue).
- S 3-2-1838.** *Don Jaime el Conquistador*, Patricio de la Escosura.
- J 15-2-1838.** *Hija, esposa y madre*, Pedro de Gorostiza y Cepeda (trad. de V. Ancelot); *Ella es él*, Manuel Bretón de los Herreros;
- J 8-3-1838.** *La vieja del candilejo*, Gregorio Romero Larrañaga, Francisco González Elipe y José Muñoz Maldonado.
- M 13-3-1838.** *Ernesto*, Juan Eugenio Hartzenbusch (trad. de A. Dumas y Anicet-Bourgeois); *El poeta y la beneficiada*, Manuel Bretón de los Herreros;
- M 20-3-1838.** *El esplín epidémico* (trad. de E. Scribe y C. Delestre-Poirson).
- S 24-3-1837.** *Una no más*, Gaspar Fernando Coll y Manuel Antonio Lasheras (trad.); *Un artista*, Manuel Antonio Lasheras (trad. de C. Lafont); *El pro y el contra*, Manuel



Bretón de los Herreros.

**X 28-3-1838.** *Adel el Zegrí*, Gaspar Fernando Coll.

**S 7-4-1838.** *El hombre pacífico*, Manuel Bretón de los Herreros.

**ANEXO II. RELACIÓN DE ESTRENOS DE LA TEMPORADA 1839-1840  
(TEATRO DEL PRÍNCIPE, DEL S 20-4-1839 AL J 26-3-1839)**

- V 3-5-1839.** *El ramillete y la carta*, Nicolás Lombía (trad. de Eugène Scribe).
- D 12-5-1839.** *No ganamos para sustos*, Manuel Bretón de los Herreros.
- X 22-5-1839.** *El conde don Julián*, Miguel Agustín Príncipe.
- S 8-6-1839.** *Pablo el Marino*, Manuel Bretón de los Herreros (trad. de Alejandro Dumas).
- V 21-6-1839.** *Diana de Chivri*, Gaspar Fernando Coll (trad. de Frédéric Soulié).
- S 29-6-1839.** *La escalera de mano*, Manuel Antonio Lasheras (trad. de F. Planard); *Los padres de la novia*, Pedro Baranda de Carrión (trad. de A. Arvers y E. d'Avrecour).
- J 11-7-1839.** *Dos padres para una hija*, Juan Lombía (trad. de A. Anicet-Bourgeois, P. Dumanoir y E. Brisebarre).
- X 24-7-1839.** *Juan Dandolo*, Antonio García Gutiérrez y José Zorrilla.
- S 3-8-1839.** *El abuelo*, Isidoro Gil y Baus (trad. de Laurencin y A. Cey).
- X 14-8-1839.** *El castillo de San Alberto*, Pedro Baranda de Carrión (trad. de J. Rosier).
- J 29-8-1839.** *Salvoisy o El enamorado de la reina*, Ángel Iznardi (trad. de E. Scribe, Rougemont y A. Decomberousse).
- V 6-9-1839.** *El médico y la huérfana*, Isidoro Gil y Baus y L. Castejón (trad. de C. Duveyrier y Mélesville).
- L 16-9-1839.** *Cada cual con su razón*, José Zorrilla.
- X 2-10-1839.** *El delator o La berlina del emigrado*, Gaspar Fernando Coll (trad. de Mélesville y T. Baudouin).
- S 26-10-1839.** *La redoma encantada*, Juan Eugenio Hartzenbusch.
- S 30-11-1839.** *¡Una vieja!*, Manuel Bretón de los Herreros.
- X 4-12-1839.** *Carlota o La huérfana muda*, Jerónimo de la Escosura (trad.).
- V 13-12-1839.** *Vellido Dolfos*, Manuel Bretón de los Herreros; *El artículo 960*, Gaspar Fernando Coll (trad. de E. Labiche, M. Michel, A. Lefranc y F. Ancelot).
- M 24-12-1839.** *La degollación de los inocentes*, Isidoro Gil y Baus y Gaspar Fernando Coll (trad. de J. de Mallian y L. Fontan).
- X 8-1-1840.** *El campanero de San Pablo*, Eugenio de Ochoa (trad. de Joseph Bouchardy).
- V 31-1-1840.** *Don Álvaro de Luna*, Antonio Gil y Zárate.
- X 19-2-1840.** *El pelo de la dehesa*, Manuel Bretón de los Herreros; *El comodín*, Juan Lombía (trad.).
- S 7-3-1840.** *Lealtad de una mujer y aventuras de una noche*, José Zorrilla.
- S 14-3-1840.** *El zapatero y el rey* (1ª parte), José Zorrilla; *Una hora de centinela*, Manuel Antonio Lasheras (trad.).
- S 21-3-1840.** *La visionaria*, Juan Eugenio Hartzenbusch; *Lances de carnaval*, Manuel Bretón de los Herreros.

### ANEXO III. RELACIÓN DE CRÍTICAS TEATRALES PUBLICADAS EN *EL PORVENIR*

A continuación, ofrezco un listado de todas las críticas teatrales publicadas en *El Porvenir*, dispuesto siguiendo los epígrafes del apartado dedicado a esta materia en la presente investigación. En negrita apunto el número del diario en que fue publicado el folletín y la fecha a la que corresponde, seguido del encabezamiento y el título del texto, con la misma tipografía que en el documento original. Cuando el título no incluye el asunto de la crítica, pongo entre corchetes los temas tratados en la misma. En el caso de que haya alguna variante en la firma de los colaboradores, lo indico al final, antes de señalar el número de páginas que ocupa el artículo. Entre paréntesis indico otros textos que compartieron el espacio del folletín, aunque no sean objeto de análisis de esta investigación.

JUAN DONOSO CORTÉS

**12, V 12-5-1837.** [EDITORIAL] *Influencia política y social de María Tudor, drama de Víctor Hugo*. [Juan Donoso Cortés] 1 p.

**84, V 28-7-1837.** FOLLETÍN. DOÑA MARÍA DE MOLINA. *Drama original en cinco actos*, POR DON MARIANO ROCA DE TOGORES. *Juan Donoso Cortés*. 4 pp.

#### FOLLETINES

#### CRÍTICAS DE OTROS COLABORADORES

**24, X 24-5-1837.** FOLLETÍN. EL PAJE. DRAMA ORIGINAL EN CUATRO ACTOS. *D.A.G.* 2 pp.

**39, J 8-6-1837.** FOLLETÍN. LA CORTE DEL BUEN RETIRO. *Drama original en cinco actos, por D. Patricio de la Escosura. L. J. Sartorius*. 3 pp.

**70, V 14-7-1837.** FOLLETÍN. [Estado de las Bellas Artes. Bases del Liceo Artístico y Literario y méritos de José Fernández de la Vega] *L.J. Sartorius*. 1 p.

**101, J 17-8-1837.** FOLLETÍN. TEATRO. *Primera representación del drama original en cuatro actos, en verso*, FRAY LUIS DE LEÓN. *Abenamar*. 1p. LICEO ARTÍSTICO. A.M.- (ITALIA. [Traducciones de obras científicas]) 1 p.

**111, L 28-8-1837.** TEATROS. LA CRUZ DE ORO.- PADRE E HIJO. ABENAMAR. (*El árbol del amor*. G. R. Y LARRAÑAGA) 1 p.

#### MUSEO CRÍTICO SEMANAL

**13, S 13-5-1837.** FOLLETÍN. MUSEO CRÍTICO SEMANAL. [Apuntes sobre *María Tudor*. Ópera *Inés de Castro*] FERNÁNDEZ DE LA VEGA. 3 pp.

**20, S 20-5-1837.** FOLLETÍN. MUSEO CRÍTICO SEMANAL. [Aparición de los periódicos literarios *No me Olvides* y *La España Literaria*; próxima salida de *Museo Artístico y Literario*. San Isidro. Halagos a los cantantes de la ópera *La extranjera*. Crítica del drama *Jacobo II*. Galería Tipográfica. Próximos estrenos de los dramas *El*

*paje* y *La corte del Buen Retiro* y de la ópera *La donna del lago*. Comité de lectura para seleccionar las futuras obras en cartel] Sin firma. 1 p.

**27, S 27-5-1837.** FOLLETÍN. MUSEO CRÍTICO SEMANAL. [Apuntes sobre *El paje*. Corpus Christi. Futura escuela de ópera y nuevo teatro de Buena-Vista. *España Literaria* y futuro *Museo Artístico y Literario*. Comida de literatos] F.M.D.M. [Francisco Muñoz del Monte] 2 pp.

**36, L 5-6-1837.** FOLLETÍN. (LETRILLA DE LA LETRILLA.) (1 p.) MUSEO CRÍTICO SEMANAL [Subasta de la *Gaceta*. Mejoras en *El Mundo*. Ópera y toros. Publicación del primer número de *Museo Artístico y Literario*. Jacinto Salas encarcelado en Segovia. Baile del señor Hurtado. Recomendación de un libro de táctica a los jefes del Ejército] Sin firma. 1 p.

**44, M 13-6-1837.** FOLLETÍN. MUSEO CRÍTICO. [*La corte del Buen Retiro* según el *Eco del Comercio*. Ejercicio de fuego de la Milicia Nacional. Toros. Baile en casa del embajador de EEUU. *Museo Crítico* y *No me Olvides*. Liceo artístico en la casa de un joven literato. Retrato de Elena de Mecklemburgo] Sin firma. 2 pp.

**60, M 4-7-1837.** FOLLETÍN. MUSEO CRÍTICO SEMANAL. [Crítica del drama *Valeria casada, ciega y celosa*. Beneficio de D. Pedro Mate con el drama *El gondolero*. Función en el teatro de Buena-Vista con *Una de tantas*, *La vuelta de Estanislao* y *No más muchachos*. Talento musical de la compañía del teatro de la ópera. Próximo estreno de *El pirata*] Sin firma. 2 pp.

**67, M 11-7-1837.** FOLLETÍN. MUSEO CRÍTICO SEMANAL. [Concierto en el teatro del Príncipe con *La italiana en Argel* y *Norma*. Representación de *Los amantes de Teruel* a beneficio de Hartzenbusch. Ópera *Gabriela di Vergi*. Nuevo Recreo] F. de la V. 1 p.

**74, M 18-7-1837.** FOLLETÍN. MUSEO CRÍTICO SEMANAL. [Crítica de la comedia *La primera lección de amor*. Crítica del *Diario Mercantil de Valencia* sobre el estreno de *Los amantes de Teruel*] L. J. Sartorius. 2 pp.

**82, X 26-7-1837.** FOLLETÍN. MUSEO CRÍTICO SEMANAL. [Actividades del Liceo Artístico y Literario. Ensayos de las óperas *Güelfos* y *Gibelinos*, *Lucía de Lammermoor* y *Lucrecia Borgia*. Concierto en casa de la marquesa de Legarda y baile en la del señor Heredia. Estreno de *Doña María de Molina* con motivo de los días de S.M. la reina gobernadora. Elogio a la dirección del teatro de Buena-Vista] Sin firma. 1 p.

**94, J 10-8-1837.** FOLLETÍN. MUSEO CRÍTICO SEMANAL. LICEO ARTÍSTICO. ACADEMIA DE MÚSICA. Sin firma. (TEATRO DE LA ÓPERA. LUCÍA DI LAMMERMOOR, *Música del maestro Donizzetti*. Fernández de la Vega.) 2 pp.

## **VARIEDADES**

**42, D 11-6-1837.** VARIEDADES. *De nuestros antiguos dramáticos considerados como pintores de la sociedad de su época*. M. S. [Miguel Salvá] pp. 1 y 2.

**63, V 7-7-1837.** VARIEDADES. CALDERÓN. M. S. [Miguel Salvá] pp. 2 y 3.

## ANEXO IV. RELACIÓN DE CRÍTICAS TEATRALES PUBLICADAS EN *EL PILOTO*

A continuación, ofrezco un listado de todas las críticas teatrales publicadas en *El Piloto*, firmadas por Salvador Bermúdez de Castro y Leopoldo Augusto de Cueto. El listado está dispuesto siguiendo los epígrafes del apartado dedicado a esta materia en la presente investigación. En negrita apunto el número del diario en que fue publicado el folletín, seguido de la fecha, el encabezamiento y el título del texto, con la misma tipografía que en el documento original. En el caso de que haya alguna variante en la firma de los colaboradores, lo indico al final, antes de señalar el número de páginas que ocupa el artículo.

### SALVADOR BERMÚDEZ DE CASTRO

#### -- CRÍTICAS SOBRE LA CRISIS DE LOS TEATROS Y LOS ACTORES DESTACADOS DEL MOMENTO

**27, X 27-3-1839.** FOLLETÍN. B.C. 2 pp.

**65, D 5-5-1839.** FOLLETÍN. TEATROS. B.C. 1 p.

#### -- TEATRO ANTIGUO ESPAÑOL: CRÍTICAS SOBRE CALDERÓN

**77, V 17-5-1839.** FOLLETÍN. CALDERÓN. EL PRÍNCIPE CONSTANTE. B.C. 2 pp.

**79, D 19-5-1839.** FOLLETÍN. CALDERÓN COMO POETA LÍRICO. ARTÍCULO II. LA DAMA DUENDE. B.C. 2 pp.

**84, V 24-5-1839.** FOLLETÍN. CALDERÓN COMO POETA LÍRICO. ARTÍCULO III. EL GALÁN FANTASMA. B.C. 2 pp.

### LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO

#### -- “DE LA MISIÓN DEL POETA”

**156, D 4-8-1839.** FOLLETÍN. LITERATURA. DE LA MISIÓN DEL POETA. 1 p.  
L.A. DE CUETO.

#### -- CRÍTICAS SOBRE REPRESENTACIONES EN EL TEATRO DEL PRÍNCIPE

**85, S 25-5-1839.** FOLLETÍN. TEATRO DEL PRÍNCIPE. NOCHE DEL 22. *Primera representación de EL CONDE DON JULIÁN, drama original, histórico, en siete cuadros y en verso: por D. Miguel Agustín Príncipe.* 2 pp.

**102, M 11-6-1839.** FOLLETÍN. TEATRO DEL PRÍNCIPE. NOCHE DEL 8. PABLO EL MARINO, *drama en cinco actos, y en prosa, traducido del original francés de Mr. Alexandre Dumas.* 2 pp.

**115, L 24-6-1839.** FOLLETÍN. TEATRO DEL PRÍNCIPE. NOCHE DEL 21. DIANA DE CHIVRI, *drama en cinco actos, traducido del original francés de Mr. Frédéric Soulié.* 2 pp.

**124, X 3-7-1839.** FOLLETÍN. TEATRO DEL PRÍNCIPE. NOCHE DEL 29 DE JUNIO. La escalera de mano, *comedia en un acto.*- El lechuguino en la aldea, *baile pantomímico.*- Los padres de la novia, *comedia en un acto.*- Sainete. 2 pp.

**136, L 15-7-1839.** FOLLETÍN. TEATRO DEL PRÍNCIPE. NOCHE DEL 11. DOS

PADRES PARA UNA HIJA, *comedia en dos actos traducida del francés*. 2 pp.

**149, D 28-7-1839.** FOLLETÍN. TEATRO DEL PRÍNCIPE. NOCHE DEL 24. *Primera representación de JUAN DANDOLO, drama original en tres actos y en verso, por D. José Zorrilla y D. Antonio García Gutiérrez*. 2 pp.

**160, J 8-8-1839.** FOLLETÍN. TEATRO DEL PRÍNCIPE. NOCHE DEL 3. EL ABUELO, *comedia en dos actos, traducida del francés*. LAURENTINO TRIUNFANTE EN ROMA, *baile pantomímico en dos actos y en cuatro cuadros, compuesto [y] dirigido por D. Manuel Casas*. LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO. 1 p.

**173, X 21-8-1839.** FOLLETÍN. TEATRO DEL PRÍNCIPE. NOCHE DEL 14. EL CASTILLO DE SAN ALBERTO, *drama nuevo en cinco actos, traducido del francés*. 2 pp.

**180, D 1-9-1839.** FOLLETÍN. TEATRO DEL PRÍNCIPE. NOCHE DEL 25 DE AGOSTO. EL DÍA MÁS FELIZ DE LA VIDA.- EL HOMBRE GORDO.- El señor González. 1 p.

**194, D 15-9-1839.** FOLLETÍN. TEATRO DEL PRÍNCIPE. NOCHE DEL 6. EL MÉDICO Y LA HUÉRFANA, COMEDIA NUEVA *en dos actos, traducida del francés por D. Isidoro Gil*. 2 pp.

**202, L 23-9-1839.** FOLLETÍN. TEATRO DEL PRÍNCIPE. NOCHE DEL 16. *Primera representación de CADA CUAL CON SU RAZÓN, comedia en tres actos y en verso, original de D. José Zorrilla.- MI TÍO EL JOROBADO*. 3 pp.

**248, V 8-11-1839.** FOLLETÍN. TEATRO DEL PRÍNCIPE. NOCHE DEL 26 DE OCTUBRE. *Primera representación de LA REDOMA ENCANTADA, comedia de magia en cuatro actos, en prosa y verso, por DON JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH.= Decoraciones de D. Francisco Lucini*. 2 pp.

**290, V 20-12-1839.** FOLLETÍN. CRÍTICA LITERARIA. *Importancia de la moral en el teatro.- Examen de ¡UNA VIEJA!, comedia en cuatro actos y en verso, por D. Manuel Bretón de los Herreros*. L.A. DE CUETO. 3 pp.

**310, J 9-1-1840.** FOLLETÍN. CRÍTICA LITERARIA. *Examen de VELLIDO DOLFOS, drama histórico en cuatro actos y en verso, por D. Manuel Bretón de los Herreros*. L.A. DE CUETO. 2 pp.

-- CRÍTICAS SOBRE FUNCIONES EN EL TEATRO DEL LICEO

**142, D 21-7-1839.** FOLLETÍN. INAUGURACIÓN DEL TEATRO DEL LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO DE MADRID. *Representación de la comedia titulada Indulgencia para todos, original de D. Manuel Eduardo de Gorostiza*. LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO. 2 pp.

**176, S 24-8-1839.** FOLLETÍN. LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO. SESIONES DEL 15 Y 22. LA COMEDIA NUEVA O EL CAFÉ.- QUIERO SER CÓMICO.- CORO DE BRUJAS, *del señor Basili*. 2 pp.

**254, J 14-11-1839.** FOLLETÍN. LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO DE MADRID. *Primera representación de LA BODA Y EL DUELO, comedia en tres actos y en verso, del señor don FRANCISCO MARTÍNEZ DE LA ROSA*. 2 pp.

**343, M 11-2-1840.** FOLLETÍN. CRÍTICA LITERARIA. *Examen de ROSMUNDA, drama en cuatro actos y en verso, por D. Antonio Gil y Zárate, individuo de la Academia Española*. 3 pp.

-- CRÍTICAS SOBRE LAS OBRAS DE TIRSO DE MOLINA PUBLICADAS EN LA "GALERÍA DRAMÁTICA"

**120, S 29-6-1839.** FOLLETÍN. GALERÍA DRAMÁTICA. *Colección de las mejores comedias del teatro antiguo español. –Teatro escogido del maestro Tirso de Molina.* 2 pp.

**206, V 27-9-1839.** FOLLETÍN. GALERÍA DRAMÁTICA. *Colección de las mejores comedias del teatro antiguo español. –Teatro escogido del maestro Tirso de Molina.* TOMO II. *Artículo segundo.* 1 p.

**264, D 24-11-1839.** FOLLETÍN. GALERÍA DRAMÁTICA. *Colección de las mejores comedias del teatro antiguo español.- Teatro escogido del Mtro. Tirso de Molina.- T. III.* ARTÍCULO III. 2 pp.

## ANEXO V. RELACIÓN DE OBRAS DE TEATRO ANUNCIADAS EN *EL PORVENIR*

Debajo de estas líneas, realizo un cuadro resumen de los anuncios de obras teatrales insertados en *El Porvenir*. En negrita, destaco el número del periódico y la fecha en la que apareció, seguido del título de la producción en cursiva y de su descripción. Después, siempre que disponga de este dato, señalo el nombre del autor y, en caso de que se trate de una obra extranjera, del traductor. Cuando dichos nombres aparecen entre corchetes, significa que este dato no se aporta en el texto publicado en el diario madrileño. Si se recoge en el anuncio, indico el precio de cada ejemplar. Finalmente, indico la librería donde las obras estaban a la venta.

### OBRAS SUELTAS

**53, J 22-6-1837.** *Valeria casada, ciega y celosa. Segunda parte de la ciegucecita de Olbruck*, drama nuevo en tres actos. [J. Lafitte y C. Desnoyer] [traducción de Gaspar Fernando Coll y Manuel Antonio Lasheras] 4 rs. Librería de Escamilla.

**69, J 13-7-1837.** *Alfredo*, drama. Joaquín Francisco Pacheco. 8 rs. Librería de Tomás Jordán.

**116, M 5-8-1837.** *La pandilla o La elección de un diputado*, comedia. Eugène Scribe. 5 rs. Librería de Escamilla.



## ANEXO VI. RELACIÓN DE OBRAS DE TEATRO ANUNCIADAS EN *EL PILOTO*

Debajo de estas líneas, realizo un cuadro resumen de los anuncios de obras teatrales insertados en *El Piloto*. En negrita, destaco el número del periódico y la fecha en la que apareció, seguido del título de la producción en cursiva y de su descripción. Después, siempre que disponga de este dato, señalo el nombre del autor y, en caso de que se trate de una obra extranjera, del traductor. Cuando dichos nombres aparecen entre corchetes, significa que este dato no se aporta en el texto publicado en el diario madrileño. Finalmente, si se recoge en el anuncio, indico el precio de cada ejemplar y, en el caso de las obras sueltas, de la librería donde estaban a la venta. En el caso de las colecciones, apunto el establecimiento debajo del nombre de la recopilación.

GALERÍA DRAMÁTICA, O COLECCIÓN DE LAS MEJORES OBRAS DEL TEATRO ANTIGUO Y MODERNO ESPAÑOL Y DEL TEATRO EXTRANJERO  
(Librerías de Escamilla y de Cuesta)

### Teatro Antiguo Español

*Teatro escogido del maestro Tirso de Molina*

**118, J 27-6-1839.** *La Villana de La Sagra, Marta la Piadosa y Amor y celos hacen discretos.* 14 rs.

**180, D 1-9-1839.** *Palabras y plumas, La celosa de sí misma y Privar contra su gusto.* 14 rs.

### Teatro Moderno Español

**78, S 18-5-1839.** *No ganamos para sustos*, comedia en tres actos y en verso. Manuel Bretón de los Herreros. 8 rs.

**85, S 25-5-1839.** *Los cortesanos de Juan II*, drama histórico en cuatro actos y en variedad de metros. Jerónimo Morán. 6 rs.

**88, M 28-5-1839.** *El conde don Julián*, drama histórico, en siete cuadros y en verso. Miguel Agustín Príncipe.

**148, S 27-7-1839.** *Juan Dandolo*, drama en tres actos y en verso. Antonio García Gutiérrez y José Zorrilla. 8 rs.

**153, J 1-8-1839.** *Samuel*, drama en cuatro actos, en prosa y en verso. Antonio García Gutiérrez. 8 rs.

**199, V 20-9-1839.** *Cada cual con su razón*, comedia en tres actos y en verso. José Zorrilla. 8 rs.

**242, S 2-11-1839.** *Higuamota*, drama en cinco cuadros y en diversos metros. Patricio de la Escosura. 8 rs.; *Baltasar Cozza*, drama histórico en cinco actos, en verso y en prosa. José María Díaz. 8 rs.

### Teatro Moderno Extranjero

**46, M 16-4-1839.** *Juan de Marana o la caída de un ángel*, misterio en cinco actos. Alejandro Dumas. Traducción de Antonio García Gutiérrez. 2 rs.

- 53, M 23-4-1839.** *Caballero de industria*, drama en tres actos. M. Ancelot. Traducción de Isidoro Gil. 2 rs.
- 56, V 26-4-1839.** *Catalina de Médicis*, drama en cinco actos. [Traducción de Isidoro Gil]
- 63, V 3-5-1839.** *Calígula*, drama en cinco actos. Alejandro Dumas. Traducción de Antonio García Gutiérrez.
- 69, J 9-5-1839.** *La cuñada*, comedia en dos actos. [Laurencin y P. Duport] Traducción de Gregorio Romero y Larrañaga. 2 rs.
- 70, V 10-5-1839.** Ídem.
- 78, S 18-5-1839.** *El campanero de San Pablo*, drama en cinco actos. [Joseph Bouchardy] Traducción de Eugenio de Ochoa.
- 88, M 28-5-1839.** *Diana de Chivri*, drama en cinco actos. [Frédéric Soulié] Traducción de Gaspar Fernando Coll.
- 91, V 31-5-1839.** *Roberto d'Artevelde*, drama en cinco actos. [Traducción de Joaquín Hurtado de Mendoza]
- 93, D 2-6-1839.** *Ango*, drama en cinco actos y seis cuadros. [Félix Pyat y Auguste Luchet] Traducción de Gaspar Fernando Coll. *María Remond*, drama en tres actos. [Lockroy y Auguste Anicet-Bourgeois] Traducción de Gregorio Romero y Larrañaga.
- 97, J 6-6-1839.** *Roberto d'Artevelde*, drama en cinco actos.
- 101, L 10-6-1839.** *Pablo el Marino*, drama en cinco actos. [Alejandro Dumas] [Traducción de Remigio Otel y Ron] 4rs.
- 158, M 6-8-1839.** *El abuelo*, comedia en tres actos y en prosa. [Laurencin y A. de Cey] Traducción de Isidoro Gil.
- 163, D 11-8-1839.** *Dos padres para una hija*, comedia en dos Actos. [Anicet-Bourgeois, Dumanoir y Brisebarre] Traducción de Juan Lombía.
- 166, X 14-8-1839.** *Función de boda sin boda*, comedia en tres actos y en verso. Louis-Benoît Picard. Traducción de Bautista Calleja (Juan Eugenio Hartzenbusch). 3 rs.
- 171, L 19-8-1839.** *El castillo de San Alberto*, drama en cinco actos. [Alexis-Félix Arvers y Ernest d'Avrecourt] Traducción de Pedro Baranda de Carrión. 6 rs.
- 188, L 9-9-1839.** *Gabriella de Belle-Isle*, drama en cinco actos y en prosa. Alejandro Dumas. Traducción de Isidoro Gil. 6 rs.
- 211, X 2-10-1839.** *El médico y la huérfana*, comedia en dos actos y en prosa. Traducción de Isidoro Gil y L. Castejón. 4 rs.
- 218, X 9-10-1839.** *Pablo el Marino*, drama en cinco actos. [Alejandro Dumas] Traducción de Remigio Otel y Ron.
- 242, S 2-11-1839.** *Rodrigo, último rey de los Godos*, drama en verso, dividido en tres jornadas y siete cuadros. [Antonio Gil y Zárate]. 6 rs.

REPERTORIO DRAMÁTICO, O COLECCIÓN DE LAS MEJORES OBRAS DEL  
TEATRO MODERNO ESPAÑOL Y DEL TEATRO EXTRANJERO  
(Imprenta y librería de Ignacio Boix)

- 41, J 11-4-1839.** *El Marino*, drama en cinco actos. Alejandro Dumas. Traducción de Narciso de la Escosura. Gratis con *El Entreacto*; 4 rs. en librerías de Sojo y de Brun.
- 63, V 3-5-1839.** *Estela o el padre y la hija*, drama en dos actos. Eugène Scribe. Traducción de Antonio García Gutiérrez. 2 rs.

## OBRAS SUELTAS

**153, J 1-8-1839.** *Don Fadrique*, drama original en cinco actos, en prosa y en verso. José María Fernández. 8 rs. Librería de Cuesta.

**272, L 2-12-1839.** *La boda y el duelo*, comedia en tres actos y en verso. Francisco Martínez de la Rosa. 6 rs. Librería de Sojo.